



Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών

Γραφικές Τέχνες-Πολυμέσα

Μεταπτυχιακή / Διπλωματική Εργασία

«Αισθητικοποιημένη Βία: Ο φετιχισμός, το γυναικείο σώμα και η
οπερατική εικόνα στον κινηματογράφο του Dario Argento»

Δημήτρης Καλόγηρος

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Παπαδοπούλου

Πάτρα, Σεπτέμβριος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή (συγγραφέας/δημιουργός) που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων



«Αισθητικοποιημένη Βία: Ο φετιχισμός, το γυναικείο σώμα και η
οπερατική εικόνα στον κινηματογράφο του Dario Argento»

Δημήτρης Καλόγηρος

Επιτροπή Επίβλεψης Μεταπτυχιακής / Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Μαρία Παπαδοπούλου

Μέλος ΣΕΠ Ε.Α.Π

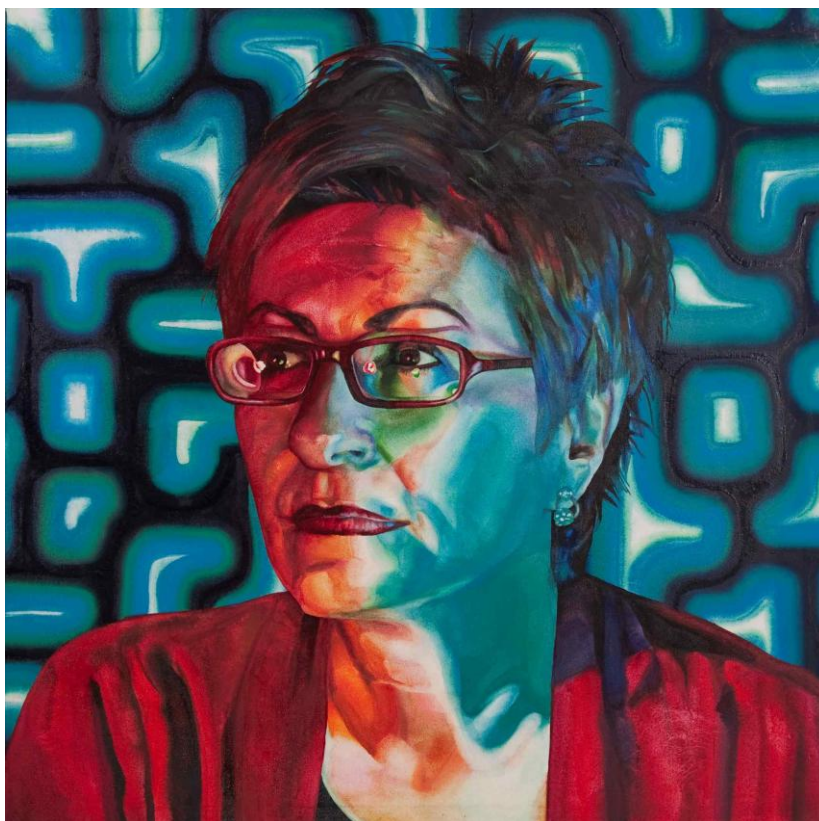
Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Βασιλική Σαρακατσιάνου

Μέλος ΣΕΠ Ε.Α.Π

Πάτρα, Σεπτέμβριος 2026

«Με την ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου σε όσους συντέλεσαν στην επιτυχή υλοποίηση της. Πρωτίστως, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κ. Μαρία Παπαδοπούλου και την συν-επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κ. Βασιλική Σαρακατσιάνου για την άριστη συνεργασία, την επιστημονική στήριξη, την πολύτιμη καθοδήγηση καθώς και την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν σε όλα τα στάδια της έρευνας. Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ ανήκει στην οικογένεια μου και στους φίλους μου για την υπομονή, την κατανόηση και την αμέριστη συμπαράσταση τους καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου»



Δ. Καλόγηρος–Πορτρέτο VII (Η αίσθηση του χρώματος), ακουαρέλα σε ύφασμα, 100x100cm.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία με θέμα: «Αισθητικοποιημένη Βία: Ο Φετιχισμός, το Γυναικείο Σώμα και η Οπερατική Εικόνα στον Κινηματογράφο του Dario Argento» επιχειρεί να αναλύσει τον τρόπο με τον οποίο η βία που καταγράφεται στους κινηματογραφικούς φόνους του Argento μετατρέπεται σε μια καλλιτεχνική δημιουργία που αποσκοπεί στην οπτική απόλαυση του θεατή. Αναλύοντας την έννοια του φετιχισμού υπό ψυχαναλυτικό και κοινωνικοοικονομικό πρίσμα, επιχειρείται η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο αυτός αναπαράγεται στον κινηματογράφο, καθώς και του βαθύτερου σκοπού του. Μέσα από την προσέγγιση της φεμινιστικής θεωρίας και, ιδιαίτερα, του ανδρικού βλέμματος (male gaze), η εργασία προχωρά στην εξέταση τριών εμβληματικών ταινιών του Dario Argento. Η ανάλυση των *Suspiria* (1977), *Tenebre* (1982) και *Opera* (1987), στοχεύει να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης αισθητικοποιεί τη βία, ενσωματώνοντας τον φετιχισμό στις ταινίες του, και να φωτίσει τη σχέση του με το γυναικείο σώμα διαμέσου της οπερατικής εικόνας που χρησιμοποιεί ως μέσο στις κινηματογραφικές του δημιουργίες.

Λέξεις – Κλειδιά

Αισθητικοποιημένη βία, φετιχισμός, γυναικείο σώμα, ανδρικό βλέμμα, φεμινιστική θεωρία κινηματογράφου, οπερατική εικόνα.

Abstract

This work, titled “Aestheticized Violence: Fetishism, the Female Body and the Operatic Image in Dario Argento’s Cinema,” seeks to analyze how the violence depicted in Argento’s cinematic murders is transformed into an artistic creation intended for the viewer’s visual pleasure. By analyzing the concept of fetishism from a psychoanalytic and socioeconomic perspective, the study aims to understand the way in which it is reproduced in cinema, as well as its deeper purpose. Through the approach of feminist theory and, in particular, the male gaze, the text proceeds to examine three iconic films by Dario Argento. The analysis of *Suspiria* (1977), *Tenebre* (1982) and *Opera* (1987), aims to highlight the way in which the director aestheticizes violence, incorporating fetishism into his films, and to shed light on his relationship with the female body through the operatic image he employs as a medium in his cinematic works.

Keywords

Aestheticized violence, fetishism, female body, male gaze, feminist film theory, operatic image.

Περιεχόμενα

Περίληψη	v
Abstract.....	vi
Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων	ix
Συντομογραφίες & Ακρωνύμια	xiii
1. Εισαγωγή.....	1
1.1 Επιλογή του θέματος	1
1.2 Λειτουργικοί ορισμοί.....	2
1.3 Σκοπός της διπλωματικής εργασίας	2
1.4 Στόχοι της διπλωματικής εργασίας	3
1.5 Ερευνητικά ερωτήματα.....	4
1.6 Σημαντικότητα του θέματος	4
1.7 Μεθοδολογική προσέγγιση και σχεδιασμός της μελέτης.....	4
1.8 Προσδοκώμενα αποτελέσματα	5
1.9 Δυσκολίες της έρευνας	5
1.10 Δομή της διπλωματικής εργασίας.....	5
1.11 Χρονοδιάγραμμα	6
2. Φετιχισμός.....	7
2.1 Εισαγωγή.....	7
2.2 Η εθνολογική προέλευση του όρου φετιχισμός	7
2.3. Το φετίχ υπό το πρίσμα της ψυχολογίας. Η φροϋδική ψυχαναλυτική ερμηνεία του όρου	8
2.3.1 Φετιχισμός	8
2.3.2 Ο μηχανισμός της άρνησης	11
2.4 Το φετίχ ως εμπόρευμα: Η μαρξική ερμηνεία του όρου.....	12
2.5 Η αύρα ως εντύπωση του απλησίαστου.....	16
3. Θεωρητική προσέγγιση.....	19
3.1 Εισαγωγή.....	19
3.2 Ο φετιχισμός στην κινηματογραφική οθόνη: Η αύρα του Μπένγκιαμιν	19
3.3 Το φετίχ ως εικόνα: Η κοινωνία του θεάματος	21
3.4 Φεμινιστική θεωρία: Male gaze. Η θεωρία της Mulvey	23
3.5 Η γυναίκα ως φετίχ.	30
4. Dario Argento.....	32
4.1 Εισαγωγή.....	32
4.2 Suspiria (1977)	32
4.2.1 Εισαγωγική περίληψη της ταινίας.....	32
4.2.2 Ανάλυση σκηνών	32
4.2.3 Τεχνικά μέσα	43
4.2.4 Ερμηνευτικές προεκτάσεις	45
4.3 Opera (1987).....	52
4.3.1 Εισαγωγική περίληψη της ταινίας.....	52
4.3.2 Ανάλυση σκηνών	52

4.3.3Ερμηνευτικές προεκτάσεις	55
4.3.4Τεχνικά μέσα	64
4.4Tenebre (1982)	68
4.4.1 Εισαγωγική περίληψη της ταινίας.....	68
4.4.2Ανάλυση σκηνών	69
4.4.3 Ερμηνευτικές προεκτάσεις	82
5. Συμπεράσματα.....	85
Βιβλιογραφία.....	87
Παράρτημα Α: «Suspiria (1977)»	96
Παράρτημα Β: «Όπερα (1987)».....	104
Παράρτημα Γ: «Tenebre (1982)».....	108

Κατάλογος Εικόνων / Σχημάτων

Αριθμός Εικόνας	Τίτλος Εικόνας	Σελίδα
Εικόνα A1	Η δολοφονία της Pat. Κοντινό πλάνο στο πρόσωπό της.	96
Εικόνα A2	Η δολοφονία της Pat. Το αιωρούμενο σώμα της.	96
Εικόνα A3	Η δολοφονία της Sonia. Κοντινό πλάνο στο πρόσωπό της.	97
Εικόνα A4	Η δολοφονία της Sonia. Το σώμα της ως μέρος της αρχιτεκτονικής διακόσμησης.	97
Εικόνα A5	Η τραπεζοκόμος και ο μικρός Albert.	98
Εικόνα A6	Η Suzy στο παραμορφωμένο κτίριο.	98
Εικόνα A7	Η Miss Tanner και η Σχολή Χορού.	98
Εικόνα A8	Η δολοφονία του Daniel από τον σκύλο του.	99
Εικόνα A9	Η Suzy και η Sara στην πισίνα της Ακαδημίας.	99
Εικόνα A10	Η Sara εγκλωβισμένη στα συρματοπλέγματα.	100
Εικόνα A11	Η δολοφονία της Sara.	100

Εικόνα A12	Η μπλε ίριδα που λειτουργεί ως μοχλός της μυστικής διόδου.	101
Εικόνα A13	Το νεκρό σώμα της Sara με τους καρφωμένους καρπούς.	101
Εικόνα A14	Το διακοσμητικό παγώνι.	102
Εικόνα A 15	Η Helena Marcos ως αστραπή.	102
Εικόνα A16	Η εξόντωση της Helena Marcos	103
Εικόνα A17	Η αποσύνθεση των μαγισσών.	103

Εικόνα B1	Η Όπερα αντικατοπτρίζεται στο μάτι του κορακιού.	104
Εικόνα B2	Η πρώτη συνάντηση της Betty με τον δολοφόνο Santini.	104
Εικόνα B3	Κοντινό πλάνο με τις βελόνες στα μάτια της Betty.	105
Εικόνα B4	Η δολοφονία της Giulia και η απόσπαση του φετιχιστικού αντικειμένου.	105
Εικόνα B5	Η δολοφονία της Mira.	106

Εικόνα Β6	Το μυστικό του αεραγωγού.	106
Εικόνα Β7	Η τιμωρία του Santini από τα κοράκια της Όπερας.	107
Εικόνα Β8	Η Betty στα χέρια του Santini.	107
Εικόνα Β9	Η απελευθέρωση της Betty.	107

Εικόνα Γ1	Η δολοφονία της Elsa.	108
Εικόνα Γ2	Ο ηλικιωμένος που παρακολουθεί τη δολοφονία της Elsa.	108
Εικόνα Γ3	Η ημίγυμνη Marion γίνεται αντικείμενο παρατήρησης της κάμερας.	109
Εικόνα Γ4	Η Tilda λίγο πριν τη δολοφονία της.	109
Εικόνα Γ5	Το πρόσωπο της νεκρής Tilda.	110
Εικόνα Γ6	Το πρόσωπο της νεκρής Marion.	110
Εικόνα Γ7	Η λεπίδα του ξυραφιού κάτω από τη βρύση.	110
Εικόνα Γ8	Ο δολοφόνος απέναντι από τις εκδιδόμενες	111

	γυναίκες.	
Εικόνα Γ9	Πανοραμικό πλάνο με τη Maria στο σπίτι του Christiano.	111
Εικόνα Γ10	Το κορίτσι της παραλίας.	112
Εικόνα Γ11	Οι κόκκινες γόβες ως εργαλείο ταπείνωσης στον νεαρό Peter.	112
Εικόνα Γ12	Το κορίτσι της παραλίας νεκρό.	113
Εικόνα Γ13	Οι κόκκινες γόβες ως δώρο στη Jane.	113
Εικόνα Γ14	Ο Gianni κατά τη στιγμή της δολοφονίας του.	114
Εικόνα Γ 15	Ο θάνατος του Peter από το γλυπτό.	114

Συντομογραφίες & Ακρωνύμια

βλ.: βλέπε

κ. ο. κ.: και ούτω καθεξής

κ.λπ.: και λοιπά

κ.τ.λ.: και τα λοιπά

κ.α.: και άλλα

π.χ.: παραδείγματος χάριν

Πλάνα POV: Point of View

BDSM: Bondage, Discipline, Dominance, Submission, Sadism, Masochism

1. Εισαγωγή

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική εργασία πραγματεύεται το ζήτημα του Φετιχισμού στον κινηματογράφο και, ειδικότερα, στην κινηματογραφική γραφή του Dario Argento. Μέσα από τη θεωρητική προσέγγιση της έννοιας του φετιχισμού επιχειρείται η ανάλυση τριών ταινιών του σκηνοθέτη με απώτερο σκοπό τη σύνδεσή τους με το αντίστοιχο εννοιολογικό πλαίσιο. Η έρευνα διαρθρώνεται σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος αφορά τη βιβλιογραφική ανασκόπηση ψηφιακού και έντυπου υλικού σχετικά με: α) την έννοια του φετίχ υπό από το πρίσμα της ψυχολογίας, β) τη σύνδεση του φετιχισμού με τις τέχνες και γ) την αποτύπωση του φετιχισμού στον κινηματογράφο. Στο δεύτερο μέρος, εφαρμόζεται η μέθοδος της μελέτης περίπτωσης με σκοπό τη διερεύνηση του φετιχισμού μέσα από τα εργαλεία: (α) της ανάλυσης κινηματογραφικών έργων και (β) της μελέτης του κινηματογραφικού καδραρίσματος (framing). Η ανάλυση κινηματογραφικών έργων επιλέγεται διότι προσφέρει τη δυνατότητα εντοπισμού και ερμηνείας των φετιχιστικών μηχανισμών μέσα από συγκεκριμένα φιλμικά παραδείγματα. Η επιλογή των ταινιών *Suspiria* (1977), *Opera* (1987) και *Tenebre* (1982), επιτρέπει τη συστηματική παρατήρηση θεματικών, αισθητικών και αφηγηματικών στοιχείων που παραπέμπουν σε φετιχιστικές αναπαραστάσεις.

1.1 Επιλογή του θέματος

Βασικό προβληματισμό για την επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο ο τρόμος δύναται να μετατραπεί σε τέχνη. Ο Dario Argento σκηνοθετεί ταινίες όπου ο τρόμος μετατρέπεται σε οπτική όπερα και η βία παρουσιάζεται ως αισθητικοποιημένο θέαμα. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από ένα ευρύ πρίσμα τεχνικών, όπου ο φωτισμός, τα χρώματα, η χρήση αντικειμένων και η εμμονή της κάμερας σε λεπτομέρειες συνθέτουν μια εικόνα δολοφονίας, η οποία εμφανίζεται ως ένα τελετουργικό αισθητικοποιημένο θέαμα. Κεντρικό άξονα σε αυτό το αισθητικοποιημένο θέαμα αποτελεί το γυναικείο σώμα και η έρευνά μου περιστρέφεται γύρω από τη σχέση του Argento με αυτό μέσα από τον τρόπο που το παρουσιάζει στις ταινίες του. Περαιτέρω, η μουσική επένδυση με τις οποίες ντύνει τις ταινίες του προσδίδουν μια θεατρικότητα, η οποία παραπέμπει σε οπερατική παράσταση και αυτή η διάσταση επιχειρείται να αναλυθεί από κοινού με τα υπόλοιπα τεχνικά μέσα που συνθέτουν το τελικό αποτέλεσμα.

1.2 Λειτουργικοί ορισμοί

Στο υποκεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται σύντομοι ορισμοί των βασικών όρων, με στόχο την καλύτερη κατανόησή τους καθώς και του τρόπου με τον οποίο εντάσσονται στο πλαίσιο της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας. Αρχικά, ο κινηματογράφος αναγόμενος στα κύρια συνθετικά του, κίνηση και γραφή, συνιστά την καταγραφή και αναπαράσταση της κίνησης. Συνιστά την τεχνική κατά την οποία αποτυπώνονται εικόνες σε φιλμ και εν συνεχεία προβάλλονται σε οθόνη μέσω μιας ειδικής μηχανής με πολύ μεγάλη ταχύτητα εναλλαγής, με απώτερο σκοπό να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση της φυσικής κίνησης (Μπαμπινιώτης, 2012, pp.1002). Μέσω διαφόρων τεχνικών, όπως το μοντάζ, η σκηνοθεσία, ο φωτισμός, το σενάριο αφηγείται ιστορίες προκαλώντας συναισθήματα στον θεατή.

Ο φετιχισμός ορίζεται ως λατρεία ενός άψυχου αντικειμένου στο οποίο αποδίδονται υπερφυσικές ιδιότητες. Ψυχαναλυτικά ορίζεται ως σεξουαλική απόκλιση, κατά την οποία η γενετήσια διέγερση επιτυγχάνεται με την απλή θέα ή το άγγιγμα ενός συγκεκριμένου, φυσιολογικά μη ερωτικού, αντικειμένου ή μέλους του σώματος (Μπαμπινιώτης, 2012, 2063).

Τέλος, η αισθητικοποιημένη βία αποτελεί μια καλλιτεχνική πρακτική, κατά την οποία οι βίαιες πράξεις παρουσιάζονται με έναν εκλεπτυσμένο και στυλιζαρισμένο όμορφο τρόπο. Η βία η οποία υπό φυσιολογικές συνθήκες θα δημιουργούσε αποστροφή, μετατρέπεται σε ένα οπτικό θέαμα το οποίο αποσκοπεί στην αισθητική απόλαυση.

1.3 Σκοπός της διπλωματικής εργασίας

Ο σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτελεί τη μελέτη της έννοιας του φετιχισμού στην τέχνη και πιο συγκεκριμένα στον Κινηματογράφο. Προσδοκάται να ενισχυθεί η θεωρία του φετιχισμού ως ιδεολογικό φαινόμενο μέσα από την ανάλυση του κινηματογραφικού κάδρου. Με άλλα λόγια, η εργασία αυτή έχει σκοπό να μελετήσει το έργο του Dario Argento και μέσα από την ανάλυση του κινηματογραφικού του έργου να εντρυφήσει στη μελέτη του φετιχισμού και του τρόπου που συνδέεται κινηματογραφικά αυτός, η βία και το γυναικείο σώμα.

Η θεωρητική προσέγγιση στηρίζεται στις ψυχαναλυτικές ερμηνείες του Freud, σύμφωνα με τον οποίο ο φετιχισμός σχετίζεται με την υποκατάσταση και τη συμβολική αναπλήρωση της απώλειας (castration anxiety), και στη μαρξιστική αντίληψη του φετιχισμού του εμπορεύματος, όπως αναλύεται από τον Marx, όπου το αντικείμενο αποκτά μαγικές ιδιότητες αποκομμένο από την παραγωγική του προέλευση — κάτι που μπορεί να εντοπιστεί στη φετιχοποίηση σωμάτων ή αντικειμένων στην κινηματογραφική εικόνα. Παράλληλα, η επιλογή της μεθόδου του κινηματογραφικού framing ενισχύει την ανάλυση, προσφέροντας εργαλεία για την τεχνική αποδόμηση του φετιχιστικού βλέμματος.

Με βάση σύγχρονες μελέτες πάνω στην οπτική αντικειμενοποίηση και την κάμερα ως φετίχ, η ανάλυση εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο τεχνικές όπως τα close-ups, το αποσπασματικό καδράρισμα και η σκηνοθετική εστίαση μετατρέπουν το σώμα — ιδίως το γυναικείο — σε αντικείμενο επιθυμίας. Η μεθοδολογία αυτή ενισχύει την εφαρμογή της θεωρίας της Laura Mulvey περί male gaze, η οποία με τη σειρά της αντλεί από τις θεωρίες του Freud και του Marx, προσφέροντας μια σύνθετη κατανόηση της σχέσης εξουσίας, σεξουαλικότητας και κινηματογραφικής φόρμας. Ο συνδυασμός αυτών των δύο μεθόδων διασφαλίζει τόσο τη θεωρητική τεκμηρίωση όσο και τη φορμαλιστική και αισθητική ανάλυση, προσφέροντας ένα στέρεο εργαλείο για τη διερεύνηση του φετιχισμού ως πολυεπίπεδο αισθητικό και ιδεολογικό φαινόμενο.

1.4 Στόχοι της διπλωματικής εργασίας

Στόχος την παρούσας διπλωματικής εργασίας αποτελεί η διερεύνηση του γυναικείου σώματος και ο τρόπος που αυτό συνδέεται με φετιχιστικά στοιχεία μέσα στο κινηματογραφικό έργο του Dario Argento. Ακολούθως, έναν ακόμα στόχο αποτελεί η μελέτη της κινηματογραφικής γραφής του Dario Argento και ο τρόπος με τον οποίο μέσα από αυτή αναδεικνύεται ο φετιχισμός. Τέλος, μέσα από την εργασία αυτή επιχειρείται να μελετηθεί και να παρουσιαστεί ο τρόπος με τον οποίο ο Dario Argento μετατρέπει μια βίαιη σκηνή σε καλλιτεχνικό λόγο μέσα από τον κινηματογραφικό του φακό.

1.5 Ερευνητικά ερωτήματα

Μερικά από τα βασικά ερωτήματα στα οποία επιχειρεί να απαντήσει η παρούσα εργασία αποτελούν τα εξής:

1. Πώς το γυναικείο σώμα γίνεται φορέας φετιχιστικών στοιχείων μέσα από το έργο του Dario Argento;
2. Πώς το στοιχείο αυτό υπερτονίζεται μέσα από την οπερατική εικόνα στο έργο του Dario Argento;
3. Με ποιο τρόπο ο Dario Argento μετατρέπει τις βίες σκηνές σε κινηματογραφικό αισθητικό εργαλείο;

1.6 Σημαντικότητα του θέματος

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος είναι σημαντική, καθώς ο κινηματογράφος του Dario Argento αποτελεί ένα πεδίο έρευνας αναφορικά με το πώς η βία και ο τρόμος αισθητικοποιούνται και μετατρέπονται σε ένα θέαμα προς αισθητική απόλαυση. Αφορά τη μελέτη της ίδιας τόσο της φύσης της κινηματογραφικής εικόνας όσο και της αντίληψης. Ταυτόχρονα, αναδεικνύεται η άρρηκτη σχέση με την πολιτική αισθητική του σώματος, καθώς αναδεικνύεται η εξουσιαστική σχέση του ανδρικού βλέμματος με το γυναικείο σώμα.

1.7 Μεθοδολογική προσέγγιση και σχεδιασμός της μελέτης

Η ερευνητική μέθοδος της παρούσας εργασίας βασίστηκε στην ποιοτική κινηματογραφική έρευνα. Μέσα από την επιλογή τριών ταινιών του Argento, *Suspiria* (1977), *Tenebre* (1982) και *Opera* (1987), εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο τα δομικά τους στοιχεία (χρώματα, ήχος, μοντάζ, κινηματογραφικά framing κ.ο.κ.) συντελούν στο αισθητικοποιημένο αποτέλεσμα. Μέσω της ψυχαναλυτικής προσέγγισης, η οποία επικεντρώνεται στις έννοιες του φετιχισμού, του male gaze, των παρελθοντικών τραυμάτων επιχειρείται μια σε βάθος ανάλυση των οπτικών αποτελεσμάτων των παραπάνω ταινιών.

Η αναζήτηση βιβλιογραφίας πραγματοποιήθηκε σε ακαδημαϊκές βάσεις δεδομένων, σε ιστοσελίδες με κριτικές ταινιών. Η μεθοδολογική προσέγγιση δεν περιορίστηκε στην απλή κινηματογραφική περιγραφή των επιλεγμένων ταινιών, αλλά επετεύχθη διακειμενική ανάλυση η οποία βασίστηκε σε πρωτογενείς πηγές τόσο από το πεδίο της ψυχαναλυτικής όσο και της κοινωνικής θεωρίας. Χρησιμοποιήθηκαν κλασσικά κείμενα του Freud για να αναλυθούν βασικές ψυχαναλυτικές έννοιες, του Marx για να αναλυθεί ο φετιχισμός του εμπορεύματος και της Mulvey για να αναλυθεί το male gaze.

1.8 Προσδοκώμενα αποτελέσματα

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να αποκωδικοποιήσει την οπτική γλώσσα του Argento και να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο ο τρόμος μετατρέπεται σε καλλιτεχνική δημιουργία. Περαιτέρω, επιχειρεί να διερευνήσει εάν το αισθητικό αποτέλεσμα, το οποίο βασίζεται στην αναπαραγωγή της εικόνας του γυναικείου σώματος, αναπαράγει τα πατριαρχικά στερεότυπα ή αν επιτυγχάνει να τα διαρρήξει ο σκηνοθέτης μέσα από το έργο του.

1.9 Δυσκολίες της έρευνας

Η δυσκολία της έρευνας συνίστατο στον εντοπισμό των ακαδημαϊκά αξιόπιστων πηγών και στον περαιτέρω διαχωρισμό τους με κριτήριο την σχετικότητά τους με το αντικείμενο έρευνας της παρούσας εργασίας. Η έρευνα εστιάζει στην περίοδο 1977-1987 και αναλύει ένα δείγμα τριών εμβληματικών ταινιών του σκηνοθέτη, οι οποίες μελετήθηκαν ως πρωτογενές οπτικό υλικό. Κάθε ταινία επιλέχθηκε διότι αντιπροσωπεύει μια διαφορετική πτυχή της αισθητικής του σκηνοθέτη. Αυτό δημιουργεί έναν περιορισμό αναφορικά με το εύρος ταινιών του σκηνοθέτη. Λόγω περιορισμών της έρευνας δεν αναλύονται εις βάθος τεχνικές μέθοδοι που αφορούν ειδικά εφέ, κ.ο.κ. Η έρευνα βασίστηκε σε ελληνική και αγγλική βιβλιογραφία, χωρίς να συμπεριλαμβάνει πρωτογενείς ιταλικές πηγές οι οποίες δεν έχουν μεταφραστεί.

1.10 Δομή της διπλωματικής εργασίας

Η εργασία αποτελείται από το πρώτο κεφάλαιο, το οποίο περιλαμβάνει την εισαγωγή, τη μεθοδολογία, τους σκοπούς και τις δυσκολίες κατά την ανάπτυξή της. Το δεύτερο

κεφάλαιο επιχειρεί να παρουσιάσει το ιστορικό υπόβαθρο της έννοιας του φετιχισμού. Στη συνέχεια παρουσιάζεται η ψυχαναλυτική ερμηνεία του όρου βασιζόμενη στη φροϋδική ανάλυση και η κοινωνικό-οικονομική του ερμηνεία, βασιζόμενη στη μαρξική ανάλυση.

Το τρίτο κεφάλαιο επιχειρεί τον εντοπισμό της σύνδεσης του φετιχισμού και του κινηματογράφου, μέσα από την ανάλυση του Μπένγιαμιν και τον τρόπο με τον οποίο το φετίχ εμφανίζεται ως εικόνα. Στο τέλος, επιχειρείται η ανάλυση βασικών φεμινιστικών θεωριών, κυρίως της Mulvey, και η σύνδεση του male gaze με τον κινηματογράφο. Έχοντας αναλύσει τα απαιτούμενα θεωρητικά υπόβαθρα, το τέταρτο κεφάλαιο αναλύει τις ταινίες *Suspiria* (1977), *Opera* (1987) και *Tenebre* (1982). Επιχειρείται ανάλυση των φετιχιστικών εικόνων, σύνδεσή τους με τις φεμινιστικές κριτικές και η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο ο Argento αισθητικοποιεί τη βία. Τέλος, ακολουθούν τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την παραπάνω διαδρομή.

1.11 Χρονοδιάγραμμα

Η πρώτη φάση περιλάμβανε την προετοιμασία και την αναζήτηση του υλικού που επρόκειτο να χρησιμοποιηθεί στην εργασία. Πραγματοποιήθηκε η προβολή των ταινιών με τη λήψη σημειώσεων για τις σκηνές που θα αναλυθούν. Η δεύτερη φάση περιλάμβανε τη θεωρητική προσέγγιση και την ανάλυση βασικών ερμηνευτικών θεωριών που είναι απαραίτητες για την κατανόηση των ταινιών. Η τρίτη φάση περιελάμβανε την ανάλυση των ταινιών. Η τέταρτη φάση περιλάμβανε την τελική επεξεργασία και τις διορθώσεις του κειμένου. Ενσωματώθηκαν η εισαγωγή και τα συμπεράσματα και ελέγχθηκε η βιβλιογραφία και οι παραπομπές.

2. Φετιχισμός

2.1 Εισαγωγή

Το κεφάλαιο αυτό πραγματεύεται το θέμα του φετιχισμού. Χωρίζεται σε τέσσερα υποκεφάλαια. Το πρώτο υποκεφάλαιο κάνει μια αναδρομή στην εθνολογική προέλευση του όρου. Το δεύτερο υποκεφάλαιο μας εισάγει στην ψυχαναλυτική ερμηνεία του όρου αναλύοντας τη φροϋδική ερμηνεία του. Το τρίτο υποκεφάλαιο αναλύει τη μαρξική ερμηνεία του όρου, εισάγοντας τον φετιχισμό του εμπορεύματος και το τέταρτο υποκεφάλαιο αναλύοντας τη θεωρία του Μπένγιαμιν για την αύρα, συνδέει τον φετιχισμό του εμπορεύματος με τα έργα τέχνης.

2.2 Η εθνολογική προέλευση του όρου φετιχισμός

Ο όρος φετίχ προέρχεται από το πορτογαλικό *feitico* (σημαίνει κατασκευασμένο, φτιαχτό, φυλαχτό, μαγεμένο, ξόρκι, γητειά, ενώ σύμφωνα με τον deBrosses μαγεμένο ή θεϊκό πράγμα ή ένα πράγμα το οποίο εκφέρει χρησμούς), το οποίο δήλωνε ένα αντικείμενο στο οποίο αποδίδονταν υπερφυσικές ή μαγικές δυνάμεις και ιδιότητες. Χρησιμοποιήθηκε από Ευρωπαίους ταξιδιώτες για να περιγράψει τις θρησκευτικές πρακτικές των λαών της Δυτικής Αφρικής, οι οποίοι θεωρούνταν ότι απέδιδαν ιερές δυνάμεις σε υλικά αντικείμενα. Συγκεκριμένα, αναφερόταν στις ξύλινες φηγούρες που χρησιμοποιούσαν αφρικανικοί πληθυσμοί στις θρησκευτικές τους τελετουργίες (Μαράς, 2010, pp.31). Ο όρος λοιπόν, συνδέεται με την απόδοση υπερβατικής αξίας σε ένα υλικό αντικείμενο.

Τον 18^ο αιώνα, ο λόγιος Charles de Brosses χρησιμοποιεί για πρώτη φορά συστηματικά τον όρο στο έργο του *Περί της λατρείας των θεών φετίχ* (*Du culte des dieux fétiches*, 1988) για να περιγράψει αυτό που ο ίδιος θεωρούσε ως το πιο πρώιμο στάδιο της θρησκείας. Σκοπός του ήταν να ορίσει μια μορφή λατρείας αντικειμένων (τα φετίχ) την οποία ταξινόμησε στις λεγόμενες πρωτόγονες θρησκείες. Ο deBrosses ονομάζει φετιχισμό την τάση των ανθρώπων να προβάλλουν θεϊκή δύναμη σε αντικείμενα και φυσικά φαινόμενα, την οποία εντάσσει στο πρώτο στάδιο της εξελικτικής ανθρώπινης προόδου. Μελετώντας

αρχικά τις λατρευτικές πρακτικές των λαών της Αφρικής και αργότερα τους κατοίκους των νήσων Φιλιππίνων (Μανίλα), οι οποίοι λάτρευαν στρογγυλές πέτρες, κορμούς και άλλα αντικείμενα φετίχ, χρησιμοποιεί τον όρο φετιχισμός για να περιγράψει αυτές τις λατρευτικές πρακτικές των πρωτόγονων κοινωνιών (Iacono, 2016, pp.55-6). Ο φετιχιστής φοβάται και επαινεί ένα κατασκευασμένο ή φυσικό αντικείμενο (μια πέτρα, ένα φίδι, κ.α.), τα οποία υποθέτει πως έχουν αυθύπαρκτη ύπαρξη και ενεργούν όπως ο ίδιος (KochPiettre, 2015, pp.396). Επομένως, στον φετιχισμό δεν παρατηρείται μετάθεση μέσω συμβολισμού σε ένα αντικείμενο, αλλά το ίδιο το αντικείμενο - φετίχ εκλαμβάνεται ως φορέας θεϊκής παρουσίας ή δύναμης, με υπερφυσικές ή μαγικές ιδιότητες (για τη λειτουργία του αντικειμένου φετίχ ως μέρος του όλου και την επακόλουθη ταύτισή του με το πνευματικό και όχι την ερμηνεία του απλά ως ενός συμβόλου βλ. Μαράς, 2010, pp.32-4).

Επιπλέον, ode Brosses ήδη με την επινόηση και χρήση του όρου, διαμορφώνει μια διάκριση μεταξύ του αντικειμένου (φετίχ) στο οποίο αποδίδεται μια εγγενής αξία ή ιδιότητα και της συμπεριφοράς (φετιχισμός) η οποία σχετίζεται με το αντικείμενο – φετίχ (Bonnet, 2022, pp.70). Αυτή η διάκριση θα αποτελέσει το θεωρητικό υπόβαθρο για τη μετέπειτα ψυχαναλυτική επεξεργασία του όρου, την οποία θα εξετάσουμε στο επόμενο υποκεφάλαιο.

2.3. Το φετίχ υπό το πρίσμα της ψυχολογίας. Η φροϋδική ψυχαναλυτική ερμηνεία του όρου

Ο Freud παραλαμβάνει το ανθρωπολογικό και θρησκευτικό περιεχόμενο του φετιχισμού και το επαναπροσδιορίζει ριζικά τοποθετώντας τον εντός της θεωρίας περί παιδικής σεξουαλικότητας, στο ψυχαναλυτικό πεδίο, επανανοηματοδώντας τον ως ψυχικό μηχανισμό. Στην ψυχανάλυση ο φετιχισμός ορίζεται ως η αναγκαιότητα για την χρήση ενός αντικειμένου ή κάποιου μέρους του σώματος προκειμένου να επιτευχθεί η σεξουαλική ικανοποίηση. Το φετίχ επιτελεί ακριβώς αυτήν την λειτουργία του υποκατάστατου (Freud, 1927, pp.151).

2.3.1 Φετιχισμός

Στη φροϋδική ανάλυση του φετιχισμού οι βασικοί άξονες που χρειάζεται να αναλύσουμε είναι το φετίχ ως υποκατάστατο του μητρικού φαλλού που το παιδί πίστευε πως υπήρχε

και η κατάσταση του castration anxiety, ο μηχανισμός της άρνησης (Verleugnung) και το φετίχ ως υλικό αντικείμενο.

Ο Freud μελετά συστηματικά τον όρο φетиχισμός στο κείμενο *Fetishism*, (1927) συνδέοντάς τον με την θεωρία του περί πρώιμης παιδικής σεξουαλικότητας. Το φετίχ αποτελεί το υποκατάστατο του απόντος μητρικού φαλλού (Μαράς, 2010, pp.22).

Το μικρό αγόρι αναμένει πως η μητέρα του διαθέτει φαλλό. Η ανακάλυψη των ανατομικών διαφοροποιήσεων του ανδρικού από το γυναικείο σώμα και συγκεκριμένα η τραυματική ανακάλυψη της έλλειψης φαλλού στο γυναικείο σώμα, προκαλεί στο παιδί το άγχος ευνουχισμού – castration anxiety (Freud, 1927, pp.152-3). Το παιδί νιώθει πως απειλείται και το ίδιο από τον κίνδυνο του ευνουχισμού (Μαράς, 2010, pp.23. Freud, 2017, pp.422). Ο φόβος για τον ευνουχισμό καταπραΰνεται μέσω της διάψευσης (Verleugnung): το μικρό παιδί αρνείται να αποδεχθεί την πραγματικότητα της έλλειψης του φαλλού από το γυναικείο σώμα υποκαθιστώντας τον με κάποιο άλλο αντικείμενο – συχνά αυτό που είχε δει πριν την αποκάλυψη της τραυματικής αλήθειας (Freud, 1927, pp.154).

Επομένως, το άγχος του ευνουχισμού πυροδοτείται από μια οπτική εμπειρία, η οποία διαψεύδει την προσδοκία του μικρού παιδιού – την προσδοκία πως όλα τα σώματα, συμπεριλαμβανομένου και του γυναικείου, διαθέτουν φαλλό. Η έλλειψη φαλλού από το γυναικείο σώμα γίνεται αντιληπτή από το παιδί υπό την έννοια της τιμωρίας. Θεωρεί πως η μητέρα διέθετε φαλλό, τον οποίο έχασε με κάποιο τρόπο, δημιουργώντας του τον φόβο πως το ίδιο θα συμβεί και στο ίδιο (φόβος ευνουχισμού). Ο φетиχισμός, επομένως, στο φροϋδικό σύμπαν αποτελεί τον αμυντικό μηχανισμό διαχείρισης του τραύματος μέσω της ικανότητάς του Εγώ να διατηρήσει την ψευδαίσθηση ενός φαλλικού γυναικείου σώματος (Μαράς, 2010, pp.24).

Το φετίχ αποτελεί κατά αυτόν τον τρόπο το υποκατάστατο του γυναικείου φαλλού, την αρχική πεποίθηση του μικρού παιδιού για την ύπαρξη αυτού την οποία αρνείται να εγκαταλείψει (Freud, 1927, pp.152. Για την έννοια του υποκατάστατου βλ. Freud, 1927, pp.147-157).

Στο έργο του «*Τρεις μελέτες για τη θεωρία της σεξουαλικότητας*» (1905) ο Φρόιντ, χωρίς ακόμα να εκθέτει την πλήρη θεωρία του περί φетиχισμού, θέτει τα σπέρματα αυτής. Αναλύει τον φетиχισμό ως ένα βασικό στοιχείο για την κατανόηση της ανθρώπινης

επιθυμίας. Το φετίχ λειτουργεί ως αντικατάστατο του φυσιολογικού σεξουαλικού στόχου αποτελώντας το υποκατάστατο του φαλλού της μητέρας (Freud, 1905, pp.153). Κατ' αυτόν τον τρόπο η σεξουαλική ορμή (libido) προσκολλάται σε αντικείμενα απομακρυνόμενη τόσο από το σεξουαλικό αντικείμενο όσο και από τον σεξουαλικό σκοπό (τόσο της γενετήσιας πράξης όσο και της αναπαραγωγής). Το αντικείμενο αυτό που μπορεί να είναι ένα άψυχο αντικείμενο (ρούχο, παπούτσι, κάποιο μέρος του σώματος ή ακόμα και μια μυρωδιά) αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για τη σεξουαλική διέγερση του υποκειμένου (Freud, 1905, pp.154 Hillani, n.d.).

Η πρώτη απάντηση στο γιατί εστιάζει στη πολυμορφία και την αποσπασματικότητα της σεξουαλικής ορμής. «Αυτό που αντικαθιστά το σεξουαλικό αντικείμενο είναι κάποιο μέρος του σώματος (όπως το πόδι ή τα μαλλιά) που είναι γενικά πολύ ακατάλληλο για σεξουαλικούς σκοπούς ή κάποιο άψυχο αντικείμενο, που έχει μια σχέση που μπορεί να αποδοθεί με το άτομο που αντικαθιστά και κατά προτίμηση με τη σεξουαλικότητα αυτού του ατόμου (π.χ. ένα ρούχο). Τέτοια υποκατάστατα μοιάζουν με τα φετίχ, στα οποία οι άγριοι, πιστεύουν ότι ενσαρκώνονται οι θεοί τους» (Freud, 1905, pp.153).

Στο έργο του *Μια παιδική ανάμνηση του Λεονάρντο ντα Βίντσι* (1910), ο Φρόιντ προοικονομεί κάποιες από τις βασικές λειτουργίες που θα σχετιστούν αργότερα με τον φετιχισμό. Βασικός άξονας στο κείμενο αυτό είναι το συμπέρασμα πως κάποιο τμήμα του σώματος ή ένα αντικείμενο μπορεί να λειτουργήσει ως υποκατάστατο του πρωταρχικού ερωτικού αντικειμένου, προεισάγοντάς μας στη μετέπειτα ερμηνεία του φετιχισμού ως υποκατάστατο του μητρικού φαλλού. Στο κείμενο αυτό, βλέπουμε τη σημασία των πρώιμων εντυπώσεων κατά την παιδική ηλικία και τον τρόπο με τον οποίο η παιδική φαντασίωση οργανώνει την ενήλικη ψυχική ζωή. Η σεξουαλική ενέργεια μετουσιώνεται μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας αφού προγενέστερα η επιθυμία έχει αποσπαστεί από το αρχικό αντικείμενο που είναι η μητέρα και έχει καθηλωθεί σε συμβολικές αναπαραστάσεις μετατοπίζοντας τη λιβιδινική επένδυση (Freud, 1957, pp.110-5). Στο μεταγενέστερο έργο του Φρόιντ *Φετιχισμός* (1927) γίνεται η ρητή σύνδεση με το άγχος του ευνουχισμού, που αναλύσαμε παραπάνω.

2.3.2 Ο μηχανισμός της άρνησης

Σύμφωνα με την φροϋδική ανάλυση, ο φετιχιστής δεν αγνοεί ούτε απωθεί την πραγματικότητα αυτής της έλλειψης, αλλά την αρνείται συστηματικά (Freud, 1927, 153. Για τον μηχανισμό της διάψευσης βλ. Freud, 1964, 141-207). Το υποκείμενο γνωρίζει την πραγματικότητα αναγνωρίζοντας την έλλειψη φαλλού στο γυναικείο σώμα αλλά ταυτόχρονα αρνείται αυτήν την πραγματικότητα μέσω του φετίχ. Ο μηχανισμός της άρνησης διαφοροποιείται, επομένως, από τον μηχανισμό της απώθησης (*Verdrängung*), κατά την οποία η απειλή απομακρύνεται από την συνείδηση του Εγώ, απωθούμενη προς το ασυνείδητο (Freud, 1927, 153). Η άρνηση είναι ένας μηχανισμός άμυνας με τον οποίο το Εγώ καταφέρνει να αντιμετωπίσει μια τραυματική και επώδυνη για το ίδιο εξωτερική πραγματικότητα.

Η συνύπαρξη των δύο αλληλοσυγκρουόμενων πεποιθήσεων και η άμυνα που υψώνει το Εγώ μέσω του μηχανισμού της άρνησης οδηγούν στη διάσπαση του Εγώ (*Ichspaltung*), όπου στο *Dielchspaltungim Abwehrvorgang* (1938) παρόμοιοι μηχανισμοί εντοπίζονται εκτός από τις ψυχώσεις και στις νευρώσεις, χωρίς όμως να είναι απαραίτητη η ύπαρξη ψύχωσης στον μηχανισμό της άρνησης (Freud, 1938-40 pp.275-6· Μαράς, 2010, pp.24· Freud, 1927, pp.155). «Ένας ορισμένος βαθμός φετιχισμού είναι επομένως συνήθως παρών στον κανονικό έρωτα, ειδικά σε εκείνα τα στάδια του στα οποία ο φυσιολογικός σεξουαλικός στόχος φαίνεται ανέφικτος ή η εκπλήρωσή του εμποδίζεται (...) Η κατάσταση γίνεται παθολογική μόνο όταν η λαχτάρα για το φετίχ ξεπερνά το σημείο να είναι απλώς μια απαραίτητη συνθήκη που συνδέεται με το σεξουαλικό αντικείμενο και στην πραγματικότητα παίρνει τη θέση του φυσιολογικού στόχου, και, επιπλέον, όταν το φετίχ αποσπάται από ένα συγκεκριμένο άτομο και γίνεται το μοναδικό σεξουαλικό αντικείμενο. Αυτές είναι, πράγματι, οι γενικές συνθήκες υπό τις οποίες απλές παραλλαγές του σεξουαλικού ενστίκτου μετατρέπονται σε παθολογικές εκτροπές» (Freud, 1905, pp.154).

Το Εγώ διχάζεται μεταξύ δυο αντικρουόμενων στάσεων οι οποίες συνυπάρχουν εντός του χωρίς η μία να αναιρεί την άλλη· αυτήν η οποία γνωρίζει την πραγματικότητα και την άλλη η οποία αρνείται αυτήν την πραγματικότητα και υπό το καθεστώς πίεσης της ενόρμησης δημιουργεί ένα υποκατάστατο. Το υποκείμενο λοιπόν, ζει με τις δυο αντικρουόμενες πεποιθήσεις ταυτόχρονα, βιώνοντας μία αντίφαση.

Στην περίπτωση του φετιχισμού, το Εγώ χρησιμοποιεί αυτόν τον μηχανισμό της άρνησης (με τρόπο διαφορετικό από την ψύχωση και τη νεύρωση) διατηρώντας την επαφή του με την πραγματικότητα με σκοπό την διαχείριση του τραυματικού του άγχους που προκαλείται από την ύπαρξη αυτής της πραγματικότητας. Για την διαφορά του μηχανισμού της άρνησης στον φετιχισμό από την ψύχωση και τη νεύρωση εκτενέστερη ανάλυση υπάρχει στο Freud, 1924.

Ο φετιχισμός λοιπόν, αποτελεί έναν αμυντικό μηχανισμό διαχείρισης της εμπειρικής πραγματικότητας - της έλλειψης του φαλλού και του φόβου του ευνουχισμού - με το φετίχ να αποτελεί την ταυτόχρονη αναγνώριση αλλά και άρνηση του ίδιου του τραυματικού γεγονότος. Η φετιχοποίηση αίρει τον κίνδυνο του ευνουχισμού, αλλά, ταυτόχρονα επιτρέπει την εν μέρει ικανοποίηση της επιθυμίας επιτυγχάνοντας έτσι έναν συμβιβασμό στην ψυχική διέγερση του υποκειμένου (Μαράς, 2010, pp.25). Ο φετιχιστής μετατρέπει σε αντικείμενο σεξουαλικής λατρείας κάποιο μέρος του γυναικείου σώματος ή κάποιο άψυχο αντικείμενο, το οποίο επί της ουσίας υποκαθιστά τον φαλλό στο γυναικείο σώμα τον οποίο προσδοκούσε και επιθυμούσε αλλά είναι ανύπαρκτος.

Η επιβίωση της επιθυμίας μέσω της καθήλωσής της σε ένα οπτικό αντικείμενο που προηγείται του τραύματος κατά την φροϋδική ανάλυση μας εισάγει στο πεδίο της στενής σύνδεσης του φετίχ με το βλέμμα και την οπτική ικανοποίηση της επιθυμίας που είναι βασική προϋπόθεση του αισθητικοποιημένου φετιχισμού.

2.4 Το φετίχ ως εμπόρευμα: Η μαρξική ερμηνεία του όρου

Από τον ψυχαναλυτικό αμυντικό μηχανισμό του Υποκειμένου, ο φετιχισμός στην μαρξιστική θεωρία συγκροτείται ως μια αντικειμενική και δομικά αναγκαία μορφή εμφάνισης των καπιταλιστικών κοινωνικών σχέσεων.

Εδώ, το αντικείμενο που φετιχοποιείται είναι το εμπόρευμα, στο οποίο αποδίδεται αυθύπαρκτη αξία. Όπως οι πρωτόγονοι λαοί της Αφρικής απέδιδαν σε αντικείμενα μαγικές ιδιότητες και θεϊκές δυνάμεις, έτσι και εδώ οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται την αξία ως εγγενή ιδιότητα των εμπορευμάτων τα οποία, όμως, αποτελούν το δικό τους αποτέλεσμα και δημιουργήμα εργασίας. «Για να βρούμε λοιπόν, μια αναλογία, πρέπει να καταφύγουμε στη νεφελώδη περιοχή του θρησκευτικού κόσμου. Εδώ τα προϊόντα του ανθρώπινου κεφαλαίου φαίνονται σα να ναι προικισμένα με δική τους ζωή, σαν αυτοτελείς

μορφές που βρίσκονται σε σχέσεις μεταξύ τους και με τους ανθρώπους. Το ίδιο γίνεται και στον κόσμο των εμπορευμάτων με τα προϊόντα του ανθρώπινου χεριού. Αυτό το ονομάζω φετιχισμό, που κολλάει στα προϊόντα της εργασίας μόλις αρχίσουν να παράγονται σαν εμπορεύματα, και που γι' αυτό είναι αχώριστος από την εμπορευματική παραγωγή» (Marx, 1989, 86). Τα εμπορεύματα αποκτούν μια μαγική ιδιότητα διαχωριζόμενα εντελώς από τον χρόνο εργασίας που απαιτείται για την παραγωγή τους.

Ο φετιχισμός του εμπορεύματος (commodity fetishism) συνιστά μια διαδικασία κατά την οποία όλες οι κοινωνικές σχέσεις (σχέση εργασίας, σχέση παραγωγής) ερμηνεύονται και προβάλλονται ως οι αντικειμενικές σχέσεις μεταξύ πραγμάτων (εμπορευμάτων). Ο όρος φετιχισμός του εμπορεύματος εισάγεται από τον Καρλ Μαρξ στο έργο του *Το Κεφάλαιο* (τόμος 1), ο οποίος περιγράφει το φαινόμενο όπου οι κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων εμφανίζονται ως σχέσεις μεταξύ των εμπορευμάτων με αυτόνομη αξία που αυτά κατέχουν εντός μιας καπιταλιστικής κοινωνίας.

Στο καπιταλιστικό σύστημα, τα εμπορεύματα είναι προϊόντα ή υπηρεσίες που παράγονται με σκοπό να ανταλλαχθούν στην αγορά. Οι σχέσεις όμως, οι οποίες λαμβάνουν μέρος τόσο στην παραγωγή όσο και στην ανταλλαγή των εμπορευμάτων καθίστανται μυστικιστικές με τα εμπορεύματα να αποκτούν μια μαγική αξία. «Μόλις όμως εμφανίζεται σαν εμπόρευμα, μετατρέπεται σε αισθητό υπεραισθητό πράγμα» (Marx, 1989, pp.90-1). Το άτομο αποδίδει ιδιότητες και εγγενή αξία στα εμπορεύματα αυτά καθαυτά, που το ίδιο δεν κατέχει, αποσπώντας τα από τις κοινωνικές σχέσεις οι οποίες τα παρήγαγαν (Furdenkommunismus, 2025). «Αντίθετα, η εμπορευματική μορφή και η αξιακή σχέση των προϊόντων εργασίας με την οποία εμφανίζεται δεν έχει απολύτως καμιά σχέση με την υλική τους φύση και με τις εμπράγματα σχέσεις που απορρέουν απ' αυτήν» (Marx, 1989, pp.85-6).

Ο άνθρωπος κατ' αυτόν τον τρόπο υποτάσσεται στις κοινωνικές σχέσεις οι οποίες εμφανίζονται ως αυτόνομες σχέσεις μεταξύ πραγμάτων, οδηγώντας τον σε αλλοτρίωση (Entfremdung). Η αλλοτρίωση είναι εκείνη η κατάσταση κατά την οποία το άτομο δεν έχει καμιά απολύτως δύναμη επάνω στην ίδια του την ζωή και το προϊόν της εργασίας του. Το ίδιο το προϊόν της εργασίας του δεν του ανήκει, μετατρέπεται σε ένα αντικείμενο εντελώς ξένο προς τον ίδιο, που ανήκει στον καπιταλιστή ο οποίος το χρησιμοποιεί για να αυξήσει περαιτέρω το κεφάλαιό του (Marx, 1989, pp.90-1). Η αποξένωση από το προϊόν της εργασίας του έχει ως αποτέλεσμα την αποξένωση και από την ίδια την εργασία του,

όπου πλέον θεωρείται ως καταναγκαστική πράξη και όχι ως δημιουργική και απελευθερωτική (Marx, 1975, pp.95). Σκοπός της πια γίνεται η επιβίωση μέσω μιας αλλοτριωμένης εργασίας, η οποία αλλοτρίωση αντανακλάται και στις κοινωνικές σχέσεις του ατόμου.

Το άτομο, επομένως, εντός του καπιταλιστικού μοντέλου παραγωγής αποξενώνεται από το προϊόν της εργασίας του, από την ίδια την εργασία του, από την ίδια την φύση του και τέλος, από τις κοινωνικές σχέσεις του με τα υπόλοιπα άτομα στεκόμενος αλλοτριωμένος και ξένος απέναντι σε καθετί που θα έπρεπε να είναι δικό του (Marx, 1975, pp.34).

«Μια άμεση συνέπεια της αποξένωσης του ανθρώπου από το προϊόν της εργασίας του, από τη ζωτική του δραστηριότητα, από την ειδολογική του ύπαρξη, είναι η αποξένωση του ανθρώπου από τον άνθρωπο. Όταν ο άνθρωπος βρίσκεται αντιμέτωπος με τον εαυτό του, βρίσκεται επίσης αντιμέτωπος με άλλους ανθρώπους. Εκείνο που ισχύει για τη σχέση του ανθρώπου προς την εργασία του, προς το προϊόν της εργασίας του και τον ίδιο, ισχύει επίσης και για τη σχέση προς άλλους ανθρώπους και προς την εργασία και το αντικείμενο της εργασίας άλλων ανθρώπων» (Marx, 1975, pp.34). Η αλλοτρίωση αυτή της παραγωγής αποτελεί συγγενή προβληματική προς τον φετιχισμό του εμπορεύματος, ο οποίος συνιστά τη μορφή εμφάνισης των κοινωνικών σχέσεων στην εμπορευματική παραγωγή.

Πέραν της αλλοτρίωσης, όμως, ο φετιχισμός των εμπορευμάτων καθιστά αόρατη τη σχέση εκμετάλλευσης, η οποία είναι η ουσιαστική σχέση του καπιταλιστικού μοντέλου οικονομίας. Μέσω του φετιχισμού και της πλασματικής απόδοσης εγγενούς αξίας στα εμπορεύματα απομακρυνόμαστε από την πραγματικότητα το κέρδος παράγεται από την υπεραξία, η οποία είναι το αποτέλεσμα της απλήρωτης εργασίας των υποκειμένων και όχι κάτι το οποίο βρίσκεται αυθύπαρκτο στο χρήμα ή στα εμπορεύματα (Σωτήρης, 2017). Εκτενεστέρα, το μαρξιστικό φετίχ αναπτύσσεται στο Μαράς, 2010, pp.35-6.

Για τον Μαρξ, η αξία ενός εμπορεύματος καθορίζεται από τον χρόνο εργασίας που απαιτείται για την παραγωγή αυτού του εμπορεύματος (Marx, 1989, pp.55). Επομένως, η αξία του εμπορεύματος δεν είναι εγγενής ιδιότητα αυτού του εμπορεύματος, αλλά προϊόν της ανθρώπινης εργασίας που απαιτείται για τη δημιουργία του (Ifor Interview, 2017). «*Το μυστηριώδες της εμπορευματικής μορφής συνίσταται λοιπόν απλούστατα στο ότι αντανακλάει στους ανθρώπους τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της δουλειάς τους σαν υλικά*

χαρακτηριστικά των προϊόντων της εργασίας, σαν φυσικές κοινωνικές ιδιότητες αυτών των πραγμάτων» (Marx, 1989, pp.85).

Μέσω της αποξένωσης της εργασίας και του παραγκωνισμού των κοινωνικών σχέσεων που απαιτούνται για την παραγωγή των εμπορευμάτων, το άτομο εκλαμβάνει το εμπόρευμα ως αυθύπαρκτο αντικείμενο εγγενούς αξίας επιτρέποντας τη λειτουργία του φετιχισμού των εμπορευμάτων. Οι κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων αντιστρέφονται δίνοντας τη θέση τους στις σχέσεις μεταξύ των αντικειμένων, με το εμπόρευμα να αποτελεί την φυσική εκδήλωση αυτής της σχέσης. «Πρόκειται μόνο για την καθορισμένη κοινωνική σχέση των ίδιων των ανθρώπων που παίρνει εδώ τη φαντασμαγορική μορφή μιας σχέσης ανάμεσα σε πράγματα» (Marx, 1989, pp.86).

Η τιμή ενός παραγόμενου προϊόντος κατ' αυτόν τον τρόπο εμφανίζεται ως φυσική ιδιότητα του αντικειμένου, ενώ αποτελεί χρηματική μορφή έκφρασης της αξίας. Η τιμή, ως μια μορφή έκφρασης της αξίας, εμφανίζεται αποσπασμένη από την κοινωνικά απαραίτητη εργασία που την παράγει και λειτουργεί ως φορέας κοινωνικού κύρους (Marx, 1989, pp.85-7). Ένα ακριβό προϊόν προσδίδει κύρος και η τιμή του ανεβαίνει ανάλογα με την εταιρεία που το προωθεί.

Για τον Μαρξ ο φετιχισμός του εμπορεύματος δεν αποτελεί μια λανθασμένη ή στρεβλή αντιμετώπιση της πραγματικότητας, αλλά δομικό στοιχείο της καπιταλιστικής συγκρότησης. Είναι η αναγκαία και απαραίτητη μορφή των καπιταλιστικών κοινωνικών σχέσεων, συνυφασμένη με την ίδια την ύπαρξη του καπιταλιστικού μοντέλου.

Ενώ στην ψυχαναλυτική θεώρηση, ο φετιχισμός αποτελεί έναν υποκειμενικό αμυντικό μηχανισμό, όπου μέσω του μηχανισμού της άρνησης μιας τραυματικής εμπειρίας της έλλειψης οδηγεί στην διάσπαση του Εγώ, εδώ παίρνει την μορφή μιας κοινωνικής κατάστασης, όπου επιτυγχάνεται η άρνηση των κοινωνικών σχέσεων που διέπουν την παραγωγή, καθιστώντας την αντικειμενική πλάνη ως αναγκαία συνθήκη. Το εμπόρευμα εδώ, μετατρέπεται σε φετίχ διαδραματίζοντας έναν κομβικό ρόλο στην διπλή και αντιφατική πραγματικότητα που επιτάσσει η αγορά. Οι κοινωνικές σχέσεις εργασίας θολωμένες πια εμφανίζονται ως ιδιότητες των ίδιων των εμπορευμάτων.

Κοινό σημείο και στις δυο αναλύσεις παραμένει το φετίχ ως το μέσο μέσω του οποίου η πραγματικότητα είτε διαψεύδεται - στην ψυχαναλυτική ερμηνεία- είτε εμφανίζεται ανεστραμμένη - στη μαρξιστική ερμηνεία. Θα πρέπει να υποσημειωθεί πως μια

ερμηνευτική προσέγγιση μεταξύ των δυο αναλύσεων του φετιχισμού εντοπίζεται στο Goux, 1990. Για τον Goux, το εμπόρευμα ως φετίχ στη μαρξιστική ανάλυση αποκρύπτει την κοινωνική σχέση της εργασίας, ενώ το αντικείμενο ως φετίχ στον Freud κρύβει τον φόβο του ευνουχισμού.

2.5 Η αύρα ως εντύπωση του απλησίαστου

Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν, εμπνευσμένος από τη μαρξική σκέψη, επιχείρησε να αναδείξει τη φαντασμαγορική διάσταση του καπιταλισμού. Στο ημιτελές έργο του *Σχέδιο εργασίας περί στοών* (*Passagen-Werk*, 1935), αντλεί έμπνευση από τις στοές του Παρισιού του 19^{ου} αιώνα. Σε μια περίοδο κατά την οποία η αστικοποίηση εξαπλώνεται ραγδαία και η βιομηχανική παραγωγή βρυχάται, οι στοές, ως πρώιμο δείγμα αστικής αρχιτεκτονικής, συμπυκνώνουν για τον Μπένγιαμιν τη νεωτερικότητα της εποχής, σηματοδοτώντας τον χώρο γέννησης του καταναλωτικού καπιταλισμού. Η αρχιτεκτονική τους δομή από σίδηρο και γυαλί δημιουργεί ένα φαντασμαγορικό αποτέλεσμα μέσω των πολλαπλών αντανακλάσεων που δημιουργούνται από το τεχνητό φως και το γυαλί.

Η χωρική τους ιδιοσυστασία προσέφερε προστασία από τη βροχή αποτελώντας έναν χώρο που αιωρείται μεταξύ δημοσίου και ιδιωτικού συγχέοντας τα όρια μεταξύ των δυο σφαιρών. Μέσω των διαδοχικών βιτρινών, που αποτελούν δομικό χαρακτηριστικό των στοών, μετατρέπονται σε χώρους εμπορικής επίδειξης, όπου ο περιπατητής έχει τη δυνατότητα να παρατηρεί τα εμπορεύματα (Benjamin, 1999, pp.31).

Για τον Μπένγιαμιν, λοιπόν, η στοά ως μικρόκοσμος του καπιταλισμού, αποτελεί το έναυσμα για την ανάπτυξη της κουλτούρας της βιτρίνας. Η αγορά μετατρέπεται σε θέαμα με τα φωτισμένα εμπορεύματα στις βιτρίνες (φαντασμαγορία). «*Η φαντασμαγορία είναι η εικόνα της ιστορίας που έχει σταματήσει... ένα τοπίο φτιαγμένο εξ ολοκλήρου από εμπορεύματα*» (Benjamin, 1999, pp.11). Οι στοές συνιστούν τόπο λατρείας των εμπορευμάτων συγκροτώντας έναν χώρο φετιχιστικών ψευδαισθήσεων.

Κεντρική φιγούρα του έργου είναι ο περιπατητής (flâneur), ένα υποκείμενο που περιπλανιέται στους διαδρόμους των στοών χωρίς βιασύνη και χωρίς προορισμό, παρατηρώντας τα χιλιάδες εμπορεύματα στις βιτρίνες που θα μπορούσαν να συγκριθούν με σκηνές όπου εκτυλίσσονται μαγικά (Benjamin, 1999, pp.10· Seal, 2013). Δεν εργάζεται ούτε καταναλώνει κατ' ανάγκην παρά μόνο με το βλέμμα, περιπλανιέται ανάμεσα στις

ψευδαισθήσεις και στα απατηλά όνειρα των εμπορευμάτων σε μια προσπάθειά του ανάγνωσης του αστικού τοπίου, ενώ σταδιακά αποξενώνεται από την άμεση εμπειρία της πραγματικότητας, ακροβατώντας στο μεταίχμιο της κριτικής παρατήρησης και της ενσωμάτωσης, μια αμφισημία η οποία σταδιακά αίρεται μετατρέποντάς τον σε προϊόν της ίδιας της καπιταλιστικής εμπειρίας την οποία αρχικά παρατηρούσε (Μαράς, 2010, pp.38-9).

Ο Μπένγιαμιν με την έννοια της φαντασμαγορίας, όπου η αγορά και τα εμπορεύματα μετατρέπονται σε θέαμα, δίνει μια νέα οπτική στον μαρξιστικό φετιχισμό του εμπορεύματος. Το εμπόρευμα στέκεται μέσα σε μια βιτρίνα, αποκομμένο εντελώς από την απαιτούμενη εργασία που το παρήγαγε και αποκτά μια αυτόνομη ζωή, αστράφτοντας φαντασμαγορικά, προκειμένου να γοητεύσει και να προσελκύσει το καταναλωτικό κοινό (Benjamin, 1999, pp.14-5). Θα μπορούσε να συγκριθεί με τα είδωλα ενός καθρέφτη που αντανακλώνται μέσω των γυάλινων επιφανειών των στοών μπερδεύοντας τις αισθήσεις και μαγνητίζοντας τον παρατηρητή οδηγώντας τον σε μια απατηλή πραγματικότητα, όπου το αισθητικό συγχέεται με το ονειρικό.

Οι κοινωνικές σχέσεις παραγωγής αποκρύπτονται από αυτές τις φαντασμαγορικές σκηνοθετικές τεχνικές και η φαντασμαγορία αποτελεί τον τρόπο εμπειρίας ενός κόσμου που έχει μετατραπεί σε εμπόρευμα και εικόνα. «Οι στοές είναι ναοί του εμπορεύματος», όπου το εμπόρευμα λατρεύεται μέσω της αισθητικοποίησής του - μέσω της μαγικής και λαμπερής εικόνας που προβάλλει (Benjamin, 1999, pp.37) Στον Μπένγιαμιν ο φετιχισμός ενέχει οπτική και χωροταξική μορφή. Το εμπόρευμα εκτίθεται σε βιτρίνες, με φωτισμούς και αντανάκλασεις που μαγεύουν καθιστώντας το αντικείμενο επιθυμίας (Benjamin, 1999, pp.37-8). Οι στοές αποτελούν τον ναό όπου τα φετίχ- εμπορεύματα λατρεύονται ως καθαρές επιθυμίες μαγνητίζοντας τους περιπατητές. Οι βιτρίνες δημιουργούν έναν ζωντανό χώρο για τον νέο κόσμο του εμπορεύματος ως αντικείμενο λαγνείας, λατρείας και επιθυμίας.

Στο δοκίμιο του «Το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής» (1936) διαπραγματεύεται την αλλαγή της τέχνης στην εποχή της νεωτερικότητας. Βασικός άξονας εδώ είναι η αύρα του έργου τέχνης. Η αύρα είναι «η μοναδική εμφάνιση μιας απόστασης, όσο κοντά κι αν βρίσκεται» (Μπένγιαμιν, 1978, pp.14). Συνιστά τη μοναδική, ανεπανάληπτη και αυθεντική παρουσία ενός έργου τέχνης τόσο στον χώρο όσο και στον χρόνο που προσδίδει στο έργο τέχνης μια μοναδικότητα μέσα στην ιστορικότητά του. Η

υλική του υπόσταση δημιουργεί μια απόσταση η οποία το καθιστά απρόσιτο ακόμα και τη στιγμή που το έχουμε μπροστά στα μάτια μας, οριοθετώντας την ίδια την αξία του έργου (Μαράς, 2010, pp.40-2 · Vassilev, 2023).

Για τον Μπένγιαμιν το έργο τέχνης έχει τις ρίζες του στις θρησκευτικές και τελετουργικές πρακτικές, προσδίδοντας στο έργο μια ιερότητα, η οποία εκφράζεται μέσω μιας βαθύτατης εμπειρίας που συνοψίζεται στον όρο αύρα (Μπένγιαμιν, 1978, pp.17 · Ανδρονίδης, 2017). Η μηχανική αναπαραγωγή, όμως, με τις νέες μεθόδους του κινηματογράφου και της φωτογραφίας που χρησιμοποιεί, καταστρέφει την αύρα. Το έργο τέχνης αποσπάται από τον τόπο και τον χρόνο του και πολλαπλασιάζεται με τρόπο που μετασηματίζει την εμπειρία του υποκειμένου (Μπένγιαμιν, 1978, pp.14-5).

Η αξία του έργου βρίσκεται πια στην έκθεσή του και το έργο τέχνης φετιχοποιείται μέσω της ένταξής του στη βιομηχανία της μαζικής κατανάλωσης. «Το αναπαραγόμενο έργο τέχνης γίνεται σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό η αναπαραγωγή ενός έργου τέχνης προορισμένου ν' αναπαράγεται» (Μπένγιαμιν, 1978, pp.19). Η απώλεια της αύρας δίνει τη θέση της στον φετιχισμό του εμπορεύματος, όπου η μαζική επανάληψη και η κατανάλωση κυριαρχούν αποκόβοντας το έργο τέχνης από την εδώ και τώρα αυθεντική παρουσία του (Μπένγιαμιν, 1978, pp.15 · Μανίτσα, 2024). Όμως, «ακόμα και από το τέλειο αντίγραφο, λείπει ένα πράγμα: το εδώ και τώρα του έργου τέχνης – η ανεπανάληπτη παρουσία του στον τόπο στον οποίο βρίσκεται» (Μπένγιαμιν, 1978, pp.14).

3. Θεωρητική προσέγγιση

3.1 Εισαγωγή

Το κεφάλαιο αυτό πραγματεύεται τις θεωρητικές προσεγγίσεις που είναι απαραίτητες για την κατανόηση και ανάλυση των ταινιών του Argento. Το πρώτο υποκεφάλαιο αναλύει τον φετιχισμό στην κινηματογραφική οθόνη βαθαίνοντας στη θεωρία του Μπένγιαμιν. Το δεύτερο υποκεφάλαιο αναλύει το φετίχ ως εικόνα με άξονα τη θεωρία του Debord. Το τρίτο υποκεφάλαιο πραγματεύεται τις φεμινιστικές θεωρίες εστιάζοντας στη θεωρία της Mulvey για το ανδρικό βλέμμα. Τέλος, το τελευταίο υποκεφάλαιο αναλύει την απεικόνιση του γυναικείου σώματος ως φετίχ, ολοκληρώνοντας το θεωρητικό υπόβαθρο του φετιχισμού στον κινηματογράφο.

3.2 Ο φετιχισμός στην κινηματογραφική οθόνη: Η αύρα του Μπένγιαμιν

«Ο κινηματογράφος δεν κατάλαβε ακόμα το αληθινό νόημά του, τις πραγματικές του δυνατότητες... Αυτές βρίσκονται στη μοναδική του δύναμη να εκφράζει με φυσικά μέσα και με απaráμιλλη πειστικότητα το ονειρικό, το θαυμάσιο, το υπερφυσικό» (Μπένγιαμιν, 1978, pp.23).

Στη φράση αυτή συνοψίζεται η διαλεκτική του κινηματογράφου για τον Μπένγιαμιν, όπου η ακρίβεια των τεχνικών μέσων συγκρούεται με το φανταστικό, το ονειρικό και απατηλό. Για τον Μπένγιαμιν η φωτογραφία και ο κινηματογράφος αποσυνδέουν το έργο από την αύρα του – από τον τόπο και τον χρόνο του- δημιουργώντας νέα φετίχ (τον σταρ, το θέαμα, κ.τ.λ.). Τα τεχνικά μέσα που χρησιμοποιούνται στη φωτογραφία και τον κινηματογράφο, οδηγούν το υποκείμενο στην πρόσληψη ενός εντελώς καινούριου κόσμου μέσω της εμπειρίας. Όπως οι στοές παρήγαγαν φαντασμαγορίες έτσι και εδώ τα τεχνικά μέσα δημιουργούν μια απατηλή και τεχνικά διαμεσολαβημένη ονειρική πραγματικότητα (Βλ. Υποκεφάλαιο 2.4 της παρούσας εργασίας).

Το υπερφυσικό εκφράζεται μέσω της τεχνικής ακρίβειας που απαιτεί η φωτογραφία και ο κινηματογράφος με τη χρήση του μοντάζ, των κοντινών πλάνων, της αργής κίνησης που αποκαθλώνουν το έργο από τον χώρο και τον τόπο του και το απογυμνώνουν από την

ιερότητά του, εισάγοντάς μας σε μια βλεμματική εποπτεία –ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που ο περιπατητής εποπτεύει βλεμματικά τα εμπορεύματα στις βιτρίνες (Μπένγιαμιν, 1978, pp.14-5).

«Ο ηθοποιός του κινηματογράφου ξέρει πως, καθώς στέκεται μπροστά στον φακό της κάμερας, έχει να κάνει σε τελευταία ανάλυση με το κοινό: το κοινό των καταναλωτών που αποτελούν την αγορά» (Μπένγιαμιν, 1978, pp.25-6). Ο ηθοποιός δεν παίζει παρουσία ενός κοινού αλλά για μια μαζική αγορά καταναλωτών, εντάσσοντας τόσο τον εαυτό του όσο και το έργο του σε μια λογική εμπορευματοποίησης. Η ίδια η απόδοσή του κατακερματίζεται σε σκηνές και λήψεις απομακρυνόμενη από την αίσθηση της ολότητά της.

«Η λατρεία του σταρ που καλλιεργείται από το κινηματογραφικό κεφάλαιο, συντηρεί τη γοητεία της προσωπικότητας που από καιρό πια δεν έγκειται παρά μόνο στη σαθρή γοητεία του εμπορευματικού της χαρακτήρα» (Μπένγιαμιν, 1978, pp.26). Πλέον δεν φετιχοποιείται μόνο η τέχνη αλλά και το ίδιο το πρόσωπο του ηθοποιού, ο οποίος εμπορεύεται την εικόνα του και την παρουσία του στο πλαίσιο μιας εμπορευματικής λογικής. Τα τεχνικά, λοιπόν, μέσα παράγουν εικόνες αλλά και ταυτότητες.

«Στο κινηματογραφικό στούντιο η μηχανή έχει διεισδύσει τόσο βαθιά στην πραγματικότητα, ώστε η γνήσια, η απαλλαγμένη απ' το ξένο σώμα της μηχανής άποψή της είναι αποτέλεσμα μιας ειδικής διαδικασίας, δηλαδή της λήψης απ' τη φωτογραφική μηχανή και του μονταρίσματος της εικόνας με όλες τις εικόνες του είδους» (Μπένγιαμιν, 1978, pp.28). Η πραγματικότητα δεν αποτελεί άμεση εμφάνιση αλλά το αποτέλεσμα μιας κατασκευής με τεχνικά μέσα. Δεν υπάρχει οπτική αλήθεια που αποτυπώνει ο φακός αλλά μια κατακερματισμένη, τεχνικά επεξεργασμένη και διαμεσολαβημένη όψη της πραγματικότητας.

Η κινηματογραφική εικόνα καταστρέφει την αύρα, τη μοναδική θέαση με επαναληπτικές και μαζικές εικόνες, κατασκευάζοντας μια νέα μορφή οπτικής συνείδησης στα υποκείμενα. Ο κινηματογράφος για τον Μπένγιαμιν μεταβάλλει την ίδια την αίσθηση με την οποία τα υποκείμενα προσλαμβάνουν την πραγματικότητα. Ο οπερατέρ λειτουργεί όπως ο χειρουργός κατακερματίζει την πραγματικότητα δημιουργώντας μια δεύτερη φύση της. Με την κάμερα καταφέρνει να αποκαλύψει το οπτικό ασυνείδητο του υποκειμένου,

δείχνοντας πράγματα τα οποία το ανθρώπινο βλέμμα θα προσπερνούσε (Μπένγιαμιν, 1978, pp.28-9).

Από τον ψυχαναλυτικό φετιχισμό του Φρόιντ, όπου το φετίχ καλύπτει μια έλλειψη ενός Υποκειμένου το οποίο αποκρύπτει τις επιθυμίες του και τον κοινωνικό φετιχισμό του Μαρξ, όπου η αξία εμφανίζεται ως εγγενής των εμπορευμάτων αποκρύπτοντας την εργασία, ο Μπένγιαμιν κατορθώνει να κινηθεί στα όρια του αισθητικού φετιχισμού της καπιταλιστικής κοινωνίας, όπου το θέαμα και η εικόνα μετατρέπονται σε φετίχ που εξοβελίζουν την τέχνη, μετασχηματίζοντας την ίδια την λειτουργία της.

3.3 Το φετίχ ως εικόνα: Η κοινωνία του θεάματος

Από τη φροϋδική ψυχαναλυτική ερμηνεία στη μαρξική οικονομική ανάλυση και στη θεωρία της απώλειας της αύρας, ο φετιχισμός στον Debord μετασχηματίζεται σε φετιχισμό της εικόνας. Εδώ, το θέαμα αποτελεί κυρίαρχη μορφή ολόκληρης της ύπαρξης και η εικόνα γίνεται η ίδια το αντικείμενο της και ουσία της κοινωνικής πραγματικότητας.

Στην *Κοινωνία του θεάματος* (1967) ο Debord επιχειρηματολογεί πως ο καπιταλισμός δεν αρκείται στην κυριαρχία της εμπορευματικής μορφής, αλλά καταλαμβάνει ολόκληρη την κοινωνική ζωή των υποκειμένων. Το θέαμα συνιστά την κοινωνική σχέση των υποκειμένων διαμεσολαβημένη από εικόνες. «*Το θέαμα είναι το κεφάλαιο σε τέτοιο βαθμό συσσώρευσης ώστε μετατρέπεται σε εικόνα*» (Debord, 2000, pp.26). Το θέαμα δεν είναι ένα σύνολο εικόνων αλλά μια κοινωνική σχέση μεταξύ ατόμων διαμεσολαβημένη από τις εικόνες (Debord, 2000, 14). Συνιστά μια θεώρηση της αντικειμενικής πραγματικότητας: «*Είναι μάλλον ένα κοσμοείδωλο που έχει καταστεί πραγματικό, εκφραζόμενο υλικά. Είναι μια θεώρηση του κόσμου που έχει αντικειμενοποιηθεί*» (Debord, 2000, pp.14). Η αντικατάσταση της ζωής από την κατοχή υλικών αγαθών με τον φετιχισμό του εμπορεύματος (έχειν) οδεύει προς μια νέα ριζοσπαστικοποίηση τώρα από την εικόνα και τις αναπαραστάσεις της (φαίνεσθαι). Οι κοινωνικές σχέσεις διαμεσολαβούνται πια από την κατανάλωση εικόνων και το θέαμα κυριαρχεί επάνω στη ζωή, στον ελεύθερο χρόνο και στις συνειδήσεις των υποκειμένων.

«Κάθε έννοια, προσδιοριζόμενη κατ' αυτόν τον τρόπο, δεν έχει ως βάση παρά τη μετάβασή της στο αντίθετο: η πραγματικότητα αναδύεται εντός του θεάματος και το θέαμα είναι

πραγματικό. Αυτή η αμοιβαία αλλοτρίωση είναι η ουσία και το στήριγμα της υπάρχουσας κοινωνίας» (Debord, 2000, pp.15-6). Η πραγματικότητα, λοιπόν, ταυτίζεται με το θέαμα και η ζωή βιώνεται ως αναπαράσταση. Το θέαμα αποτελεί τη μοναδική υλική πραγματικότητα την οποία το ίδιο δομεί και οργανώνει και η αλλοτρίωση θολώνει τα όρια μεταξύ ψεύδους και αλήθειας. «Εντός του πραγματικά ανεστραμμένου κόσμου, το αληθινό είναι μια στιγμή ψεύδους» (Debord, 2000, pp.16).

«Το θέαμα δεν επιθυμεί να καταλήξει πουθενά αλλού παρά στον ίδιο του τον εαυτό» (Debord, 2000, pp.17). Το θέαμα θέτει τον ίδιο του τον εαυτό ως αυτοσκοπό, αναπαράγοντας διαρκώς τις συνθήκες εκείνες οι οποίες το καθιστούν αναγκαίο. Αυτή η αυτοαναφορικότητα ακινητοποιεί τόσο τη βιωμένη εμπειρία όσο και την ιστορική συνείδηση των υποκειμένων. Η επικράτηση του φετιχισμού αποκτά ολιστικό χαρακτήρα, καθώς η εικόνα μετατρέπεται σε αυτοσκοπό και κυρίαρχη μορφή διαμεσολάβησης. Το φετίχ δεν είναι πλέον μεμονωμένο υλικό αντικείμενο αλλά η ίδια εικόνα, ως μορφή εμφάνισης του κεφαλαίου, μια οπτική πληροφορία η οποία έχει πια αυτονομηθεί.

«Το θέαμα είναι η κύρια παραγωγή της σύγχρονης κοινωνίας» (Debord, 2000, pp.18 · Levin, 1989, pp.74). Ενώ στον Μαρξ η βιομηχανική παραγωγή περιστρεφόταν γύρω από την παραγωγή υλικών αντικειμένων, εδώ η παραγωγή στοχεύει στην παραγωγή ειδώλων. Η κοινωνία αναλώνεται στην ατέρμονη αναπαραγωγή του θεάματος και το θέαμα παράγει την κοινωνία.

«Το θέαμα είναι η υλική ανασύσταση της θρησκευτικής ψευδαίσθησης» (Debord, 2000, pp.20). Όπως στη θρησκεία ο άνθρωπος υποχωρεί μπροστά στον φόβο απέναντι στο θείο, έτσι και εδώ υποχωρεί μπροστά στη δύναμη του θεάματος λατρεύοντάς το ως θρησκεία. Το θέαμα λειτουργεί ως νέα κοσμική θρησκεία που αντικαθιστά τα πάντα.

«Είναι το κακό όνειρο της σύγχρονης αλυσοδεμένης κοινωνίας, που τελικά δεν εκφράζει παρά την επιθυμία της να κοιμηθεί» (Debord, 2000, pp.20). Εδώ, η επιθυμία διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από την εικόνα συμβάλλοντας στην αλλοτρίωση της βιωμένης εμπειρίας των υποκειμένων.

«Η φετιχιστική όψη καθαρής αντικειμενικότητας εντός των θεαματικών σχέσεων αποκρύπτει τον χαρακτήρα τους ως σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και μεταξύ τάξεων» (Debord, 2000, pp.21). Στο απόσπασμα αυτό συμπυκνώνεται η βασική θέση του

Debord για το θέαμα. Η εικόνα εμφανίζεται ως αυθύπαρκτη, αποκρύβοντας τις κοινωνικές σχέσεις που την παρήγαγαν, λειτουργώντας ως μορφή ιδεολογικής διαμεσολάβησης.

Η ενσάρκωση αυτής της φετιχοποιημένης λειτουργίας του θεάματος συμπυκνώνεται στο πρόσωπο του σταρ. «Ο εντολοδόχος του θεάματος, τοποθετούμενος στη σκηνή ως βεντέτα, είναι το αντίθετο του ατόμου, ο εχθρός του ατόμου, τόσο εντός του ίδιου, όσο, προφανώς, και εντός των άλλων» (Debord, 2000, pp.44-5). Η εικόνα του ηθοποιού συγκροτείται ως εμπόρευμα το οποίο καταναλώνεται από τους θεατές. Αποτελεί τη δομική μορφή του θεάματος συνοψίζοντας τον φετιχισμό του καπιταλιστικού συστήματος. Ο ίδιος είναι τυποποιημένος, συγκεντρώνοντας στο πρόσωπο του τις επιθυμίες και τις προσδοκίες των θεατών. Οι θεατές καλούνται να ταυτιστούν με τη θεαματική ζωή του ηθοποιού – η οποία παρουσιάζεται ως πρότυπο – που τους υπενθυμίζει όλα όσα θα ήθελαν να είναι και οι ίδιοι αλλά δεν θα μπορέσουν (Levin, 1989, pp.75).

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο η ζωή έχει πια πάψει να βιώνεται και έχει μετατραπεί σε μια αναπαράσταση με τον ολοκληρωτικό φετιχισμό της εικόνας να κυριεύει κάθε πτυχή. Το θέαμα ως κοσμική θρησκεία της εποχής βυθίζει τα υποκείμενα σε μια ύπνωση και την πραγματικότητα σε υποχώρηση. Η πραγματική ζωή κλειδώνεται έξω από τις οθόνες ενός ανεστραμμένου κόσμου και η κοινωνία του θεάματος επιβάλλεται μέσα από τη γοητεία της εικόνας. Στο επόμενο υποκεφάλαιο θα εξετάσουμε πώς αυτή η κοινωνία του θεάματος μέσω του κινηματογράφου αναπαριστά τους κυρίαρχους έμφυλους κανόνες.

3.4 Φεμινιστική θεωρία: Male gaze. Η θεωρία της Mulvey

Η θεωρία του male gaze (ανδρικό βλέμμα) αποτελεί ένα βασικό εργαλείο της κριτικής ανάλυσης για την κατανόηση της έμφυλης ιεραρχίας που αναπαράγει η οπτική κουλτούρα του κινηματογράφου. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τη Βρετανίδα φεμινίστρια, σκηνοθέτιδα και θεωρητικό του κινηματογράφου, Laura Mulvey, στο δοκίμιο της *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Mulvey, 1975, pp.6-18). Σύμφωνα με τη Mulvey, η οπτική ηδονή δομείται και ενισχύεται μέσα από προϋπάρχοντα πρότυπα, τα οποία έχει ενσωματώσει το υποκείμενο και η σεξουαλική διαφορά των φύλων ελέγχει τις εικόνες, τους τρόπους θέασης και τη θεματολογία, γεγονός το οποίο αντανακλάται στον κινηματογράφο, καθώς η μορφή του τελευταίου έχει δομηθεί μέσω του ασυνείδητου της πατριαρχικής κοινωνίας (Mulvey, 1975, pp.6). Ο κινηματογράφος λοιπόν, ως ένα

εξελιγμένο αναπαραστατικό σύστημα θέτει ερωτήματα αναφορικά με τους τρόπους με τους οποίους το σχηματισμένο από την κυρίαρχη τάξη ασυνείδητο δομεί τους τρόπους θέασης και την ευχαρίστηση του βλέμματος (Mulvey, 1975, pp.7).

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τη Mulvey, ο κινηματογράφος του Χόλυγουντ είναι κατασκευασμένος με τέτοιο τρόπο ούτως ώστε να ικανοποιεί το ανδρικό βλέμμα, καθώς μέσω της οπτικής απόλαυσης που προσφέρει, ενσωματώνει και μεταφράζει τον ερωτισμό μέσω της γλώσσας της κυρίαρχης πατριαρχικής τάξης (Mulvey, 1975, pp.8). Στο malegaze το ανδρικό υποκείμενο καθίσταται ο ενεργός φορέας του βλέμματος ενώ το γυναικείο υποκείμενο μετατρέπεται σε παθητικό αντικείμενο του βλέμματος (Mulvey, 1975, pp.11).

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, το ανδρικό βλέμμα εμφανίζεται όταν η κάμερα τοποθετεί τον θεατή στην οπτική ενός ετεροφυλόφιλου άνδρα και η Mulvey αναλύει τον όρο ψυχαναλυτικά για να αποδομήσει την κινηματογραφική απόλαυση, συνδέοντας τον με την ηδονοβλεψία, τη σκοποφιλία και το ναρκισσισμό (Mulvey, 1975, σσ.11 · Baital, n.d.).

Η σκοποφιλία, η έμφυτη επιθυμία του ανθρώπου να παρατηρεί τους άλλους ως αντικείμενα και η ηδονή που παίρνει από το να κοιτάζει, αποτελεί μία από τις απολαύσεις που προσφέρει ο κινηματογράφος, όπου το βλέμμα αποτελεί μια πηγή ευχαρίστησης. Εκκινεί από τη φροϋδική ανάλυση της σκοποφιλίας ως αυτόνομης μερικής ενόρμησης της σεξουαλικότητας, η οποία συνδέεται με την αντικειμενοποίηση των ανθρώπων και την υποβολή τους σε ένα ελεγκτικό βλέμμα. Η ενεργή αυτή φύση της σκοποφιλίας προϋποθέτει μια απόσταση μεταξύ του ενεργού υποκειμένου που κοιτάζει και του παθητικού υποκειμένου, το οποίο εκτίθεται ως θέαμα και το οποίο γίνεται ο αποδέκτης του βλέμματος (Mulvey, 1975, pp.8-9). Αυτή η σκοποφιλία, σύμφωνα με τη Mulvey, είναι έμφυλα διαχωρισμένη. Ο άντρας αποτελεί το ενεργό υποκείμενο του βλέμματος και η γυναίκα το παθητικό αντικείμενο που θεάται.

Ο κινηματογράφος με την σκοτεινή του αίθουσα και την απόσταση που χωρίζει τον θεατή από την οθόνη δημιουργεί την ικανή εκείνη συνθήκη για την ικανοποίηση αυτής της ηδονοβλεπτικής σκοποφιλίας, η οποία εκκινεί από την ευχαρίστηση που συνδέεται με την σεξουαλική έλξη (Mulvey, 1975, pp.9 · Baital, n.d.). Η απόλαυση που ικανοποιεί το βλέμμα είναι επομένως διαχωρισμένη στο ενεργητικό-αρσενικό και στο παθητικό-θηλυκό αντανακλώντας τις έμφυλες διακρίσεις (Mulvey, 1975, pp.11). Ταυτόχρονα, μέσω της ηδονοβλεψίας εκτός από την άντληση ευχαρίστησης δίνεται η δυνατότητα να προβληθούν

πάνω στο άτομο που παρακολουθείται οι σεξουαλικές κυρίως φαντασιώσεις αυτού που παρακολουθεί (Baital, n.d.).

Για την ανάλυση της σκοποφιλικής ευχαρίστησης η οποία συνδέεται με τη ναρκισσιστική ταύτιση η Mulvey αντλεί από τον Lacan τη θεωρία του καθρέφτη, όπου η στιγμή κατά την οποία το παιδί αναγνωρίζει τον εαυτό του στον καθρέφτη αποτελεί την πιο κρίσιμη στιγμή για την σύσταση του Εγώ και προηγείται της ένταξης στο συμβολικό – γλώσσα (Baital, n.d.). Η σύλληψη αυτής της εικόνας διαμεσολαβείται από μια φανταστική, όπου το παιδί εκλαμβάνει την εικόνα του ως πιο ολοκληρωμένη και η οποία λειτουργεί ως μια δομική παραγνώριση, κατά την οποία προβάλλει έναν ανώτερο εαυτό, ένα σώμα έξω από τον εαυτό του ως Ιδεώδες Εγώ, το οποίο δημιουργεί τις προϋποθέσεις σύνδεσης με τους άλλους.

Ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί δομές γοητείας οι οποίες επιτρέπουν την αναστολή της αυτοσυνειδησίας του Εγώ και ταυτόχρονα ενισχύουν το Εγώ, ενώ παράγει ένα ιδανικό του Εγώ μέσω του starsystem (Mulvey, 1975, pp.10). Ο θεατής στον κινηματογράφο ταυτίζεται ναρκισσιστικά με τον άνδρα πρωταγωνιστή, ο οποίος αναπαριστά ένα Ιδεώδες Εγώ στην οθόνη (Mulvey, 1975, pp.12 · Smelik, 2016).

Συνεπώς, η κινηματογραφική θέαση παράγει ευχαρίστηση μέσω δυο μηχανισμών (Supid, n.d.). Από τη μια, η σκοποφιλική ευχαρίστηση, η οποία προκύπτει από την άντληση ευχαρίστησης κατά τη χρήση ενός άλλου υποκειμένου ως αντικειμένου σεξουαλικής διέγερσης μέσω της όρασης και απαιτεί διαχωρισμό του υποκειμένου από το ερωτικό αντικείμενο της οθόνης, αναπαριστώντας τη γυναίκα ως εικόνα και τον άνδρα ως φορέα του βλέμματος (Mulvey, 1975, pp.8-10). Και από την άλλη, η ευχαρίστηση η οποία προκύπτει μέσω του ναρκισσισμού και της σύστασης του ίδιου του Εγώ, και η οποία προέρχεται από την ταύτιση με την εικόνα που βλέπουμε ως θεατές, που απαιτεί ταύτιση του Εγώ με την εικόνα της οθόνης (Mulvey, 1975, pp.10 · Baitan, n.d.).

Η γυναίκα στον κινηματογράφο, λοιπόν, αποτελεί το αντικείμενο της σκοποφιλίας του θεατή ικανοποιώντας την ανδρική φαντασίωση και ο θεατής γοητεύεται και εν συνεχεία ταυτίζεται με την εικόνα του όμοιού του μέσω μιας ψευδαίσθησης ενός φυσικού χώρου, η οποία του δίνει τη δυνατότητα να αποκτά τον έλεγχο εντός της αφηγηματικής διήγησης (Mulvey, 1975, pp.12). Μια διαδικασία που θυμίζει την ταύτιση με τον σταρ του Debord, που είδαμε στο υποκεφάλαιο 2.2 της παρούσας εργασίας.

Η γυναίκα η οποία απεικονίζεται στον κινηματογράφο έχει διττή λειτουργία. Από τη μια πλευρά, λειτουργεί ως ερωτικό αντικείμενο για τον θεατή, χωρίς η ίδια να διακόπτει την αφήγηση. Τα κοντινά πλάνα των ποδιών ή άλλων μερών του σώματος, τα οποία αποτυπώνει ο κινηματογραφικός φακός, αντανακλούν έναν διαφορετικό τρόπο ερωτισμού μέσα από τον φετιχιστικό κατακερματισμό (Mulvey, 1975, pp.12).

Παρόλη όμως, την ευχαρίστηση που προκαλεί το βλέμμα, από την άλλη πλευρά, το πραγματικό του περιεχόμενο είναι απειλητικό, καθώς κρύβει στο βάθος του το άγχος του ευνουχισμού (Mulvey, 1975, pp.11). Η γυναίκα ως σύμβολο εμφανίζεται στον κινηματογράφο για την ικανοποίηση της σκοποφιλικής ικανοποίησης του άνδρα, αλλά υπάρχει πάντα η απειλή της πρόκλησης του αρχικού άγχους το οποίο τη συνοδεύει. Η γυναίκα ως αναπαράσταση επομένως, σημαίνει ευνουχισμό μετατοπίζοντάς μας πάλι πίσω στο ψυχαναλυτικό επίπεδο (Mulvey, 1975, pp.17).

Η γυναίκα επομένως, εμφανίζεται ως απειλή και το ανδρικό υποκείμενο έχει δυο τρόπους για να γλιτώσει από αυτό το άγχος ευνουχισμού, που του παρέχονται από τον κινηματογράφο και αφορούν την πρόκληση είτε του ηδονοβλεπτικού σαδισμού (sadisticvoyeurism) είτε της φετιχιστικής σκοποφιλίας–fetishisticscrophilia (Mulvey, 1975, pp.17). Είτε να επιτύχει την ηδονοβλεπτική απομυθοποίηση και υποταγή μέσω της υποτίμησης, της τιμωρίας και της διάσωσης του αντικειμένου (γυναίκας) είτε να αποκηρύξει πλήρως τον ευνουχισμό μέσω της αντικατάστασης με ένα φετιχιστικό αντικείμενο ή ακόμα και μέσω της μετατροπής του ίδιου του αναπαριστώμενου αντικειμένου σε φετίχ (Mulvey, 1975, pp.13).

Η φετιχιστική σκοποφιλία μετατρέπει το αντικείμενο σε μέσο ικανοποίησης αφ' εαυτού και οδηγεί στην υπερεκτίμησή του και σε καθησυχασμό του ανδρικού υποκειμένου. Η μετατροπή της γυναίκας σε λατρευτικό αντικείμενο αποτελεί έναν τρόπο επομένως, διαχείρισης του άγχους του ευνουχισμού μέσω της φετιχιστικής σκοποφιλίας και η τιμωρία ή διάσωση που επιτυγχάνεται μέσω της κινηματογραφικής πλοκής αποτελεί τον ηδονοβλεπτικό σαδισμό, έναν δεύτερο τρόπο διαχείρισης του άγχους του ευνουχισμού (Mulvey, 1975, pp.14).

Ενώ, λοιπόν, η ηδονοβλεπτικήσκοποφιλία είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον ευνουχισμό καθώς η ευχαρίστηση έγκειται στην εξακρίβωση της ενοχής, στην άσκηση ελέγχου και στην υποταγή του ένοχου αντικειμένου μέσω της τιμωρίας, αναδύοντας τη σαδιστική

πλευρά της σκοποφιλίας, η φετιχιστική σκοποφιλία επικεντρώνεται στην οπτική λατρεία του αντικειμένου-φετίχ (Mulvey, 1975, pp.14). Ο φετιχιστικός τρόπος θέασης εστιάζει στο αντικείμενο προκειμένου να καταστείλει την περιέργεια να γνωρίσει την αληθινή φύση της θηλυκής σεξουαλικότητας και να αποφευχθεί το άγχος του ευνουχισμού (Mulvey, 1989, xi).

Η φετιχιστική εικόνα της γυναίκας έχει τρεις όψεις, όπου η πρώτη αφορά τη φαλλική γυναίκα, η δεύτερη το ευνουχισμένο θηλυκό υποκείμενο, το οποίο τιμωρείται και ταπεινώνεται συχνά από την πρώτη και, τρίτον τη γυναίκα ως φαλλός (Mulvey, 1989, pp.7-8). Ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί συχνά μια σειρά από φαλλικά σύμβολα (π.χ. τσιγάρα, μαστίγια, όπλα, τακούνια κ.α.) για να αποσπάσει το βλέμμα, τα οποία ενδέχεται ταυτόχρονα να επιτελούν ποικίλες λειτουργίες, τόσο της τιμωρίας όσο και του φαλλικού υποκατάστατου, υποδηλώνοντας μια σαδιστική πτυχή του ανδρικού φετιχισμού (Mulvey, 1989, pp.8).

Σύμφωνα με τον Freud, ο φετιχισμός μετατοπίζει το άγχος του ευνουχισμού σε μια σειρά από καθησυχαστικά αντικείμενα, όπως παπούτσια, γάντια, εσώρουχα κ.α., τα οποία λειτουργούν ως το σημαίνον, το οποίο καλύπτει την έλλειψη φαλλού χωρίς όμως να σχετίζονται άμεσα με αυτό. Τα αντικείμενα αυτά, που είναι είτε πραγματικά είτε φανταστικά, αποτελούν φαλλική αντικατάσταση (βλ. επίσης το υποκεφάλαιο 2.2.1 της παρούσας εργασίας). Στη θέα των γυναικείων γεννητικών οργάνων, κατά την οποία γίνεται αντιληπτή η σεξουαλική διαφορά, ο προκληθείς φόβος του να χάσει και το ίδιο το ανδρικό υποκείμενο το φαλλό του δημιουργείται από το ναρκισσιστικό φόβο, ο οποίος στρέφει την προσοχή του υποκειμένου αλλού, στο αντικείμενο φετίχ, για να συγκαλύψει και να αποσπάσει από την προσοχή του αυτόν τον φόβο και να επιτελέσει τη φετιχιστική αποκήρυξη του γυναικείου ευνουχισμού (Mulvey, 1989, pp.11).

Η γυναίκα στον κινηματογράφο λειτουργεί ως θέαμα και ως αντικείμενο προς θέαση μέσω μιας παθητικότητας. Λειτουργεί τόσο ως ερωτικό αντικείμενο για τους χαρακτήρες εντός της ταινίας όσο και για τους θεατές (Baital, n.d.). Το ανδρικό βλέμμα αρνείται την ανθρώπινη ταυτότητα της γυναίκας, υποβιβάζοντάς την σε αντικείμενο το οποίο θαυμάζεται εξαιτίας της εξωτερικής του εμφάνισης περιορισμένο να ικανοποιεί τις ανδρικές επιθυμίες και φαντασιώσεις (Baital, n.d.).

Η Mulvey εντοπίζει μια τριπλή διάσταση στο βλέμμα. Η πρώτη διάσταση βλέμματος είναι αυτή της κάμερας και στον τρόπο με τον οποίο καταγράφει τα γεγονότα και την πλοκή της ταινίας, η οποία συνήθως υιοθετεί την οπτική γωνία του άνδρα. Η δεύτερη διάσταση είναι αυτή του θεατή, αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής, ανεξαρτήτως φύλου πρέπει να υιοθετήσει το ανδρικό βλέμμα ούτως ώστε να απολαύσει την ταινία (Baital, n.d.). Αφορά την ηδονοβλεπτική πράξη του θεατή καθώς παρακολουθεί την ταινία, χωρίς το φόβο να τιμωρηθεί για αυτήν την ηδονοβλεπτική επιθυμία του εξαιτίας της ασφάλειας που του παρέχει η απόσταση της οθόνης (Baital, n.d. · Smelik, 2016). Και τέλος, η τρίτη διάσταση είναι εκείνη των χαρακτήρων, δηλαδή του τρόπου με τον οποίο οι άνδρες της ταινίας κοιτάζουν τις γυναίκες μέσα στην ταινία και αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους (Baital, n.d.). Και οι τρεις διαστάσεις, συνδέονται στην πεποίθηση πως η δυνατότητα του βλέμματος θεωρείται ένας ενεργός ανδρικός ρόλος, ενώ ο παθητικός ρόλος του να σε κοιτάζουν εκλαμβάνεται ως γυναικείο χαρακτηριστικό (Baital, n.d.).

Η γυναίκα εσωτερικεύει το αντικειμενοποιητικό ανδρικό βλέμμα, to-be-looked-at-ness, πάνω της χωρίς να έχει τη δυνατότητα να το ανταποδώσει ή να το οικειοποιηθεί, στερώντας της τη δυνατότητα δικής της υποκειμενικότητας (Smelik, 2016).

Ο κινηματογράφος, επομένως ορίζεται από τη θέση του βλέμματος και δομεί τον τρόπο με τον οποίο πρέπει να κοιτάζουμε. Δημιουργεί ένα αντικείμενο, δομεί ένα κόσμο και μια οπτική γωνία θέασης στα μέτρα της φαλλικής επιθυμίας (Mulvey, 1975, pp.17).

Η θεωρία της Mulvey για το malegaze και τη σύνδεσή του με τον κινηματογράφο, παρότι υπήρξε πρωτοποριακή για τη δεκαετία του 1970, δέχτηκε κριτικές. Αυτές καταδεικνύουν, κυρίως, την ολοκληρωτική φύση της θεωρίας της και συγκεκριμένα, εστιάζουν στον αποκλεισμό της γυναικείας ικανότητας για θέαση και υποκειμενικότητα. Η θεωρία της περιστρέφεται γύρω από την ύπαρξη ενός καθολικού άνδρα θεατή και ενός παθητικού γυναικείου αντικειμένου, περιορίζοντας τον χώρο για ανατρεπτικές και εναλλακτικές ερμηνείες (Supid, n.d.).

Προσπάθειες έχουν γίνει από φεμινιστική σκοπιά για να επιχειρηθεί η αποδόμηση της φαλλοκεντρικής εξουσίας του ανδρικού βλέμματος μέσα από άλλους τρόπους θέασης και κυρίως μέσω ενός γυναικείου τρόπου θέασης, ο οποίος απέχει από την απλή αντιστροφή του malegaze (Baital, n.d. · Gamman, 1988, pp.8-26).

Μια από τις πιο ανατρεπτικές κριτικές είναι αυτή της Ettinger, που προτείνει ένα εντελώς καινούριο ψυχαναλυτικό μοντέλο, καθώς θεωρούσε πως παρόλο που η Mulvey αναλύει ορθά το κινηματογραφικό βλέμμα στις ταινίες του Χόλυγουντ, ωστόσο είναι λάθος να θεωρήσουμε πως το malegaze είναι ο μόνος δυνατός τρόπος θέασης. Στη θέση του ανδρικού βλέμματος η Bracha Ettinger προτείνει ένα matrixialgaze (μητριακό βλέμμα). Υποστηρίζει πως το φαλλικό μοντέλο στηρίζεται στον αποχωρισμό και την έλλειψη του ευνουχισμού, ενώ το matrixialgaze στηρίζεται πάνω στην συνύπαρξη και συνάδυση, η οποία δημιουργείται κατά την προ-οιδιπόδεια φάση της εγκυμοσύνης, όπου η μητέρα και το παιδί ως έμβρυο μοιράζονται τον ίδιο χώρο. Το βλέμμα αυτό συνιστά μια δια-υποκειμενική λειτουργία (trans-subjective), καθώς αποτελεί μια ψυχική λειτουργία η οποία δεν προέρχεται από τους εξουσιαστικούς πατριαρχικούς θεσμούς, αλλά από τη συναισθηματική σύνδεση (Ettinger, 2006, pp.61-5).

Επιπλέον, σύμφωνα με την κριτική της Bell Hooks, η Mulvey δε λαμβάνει υπόψιν της την ιστορικότητα και υποκειμενικότητα της μαύρης γυναίκας θεατή, δημιουργώντας έναν φυλετικό διαχωρισμό, καθώς η κατανόηση του φύλου στη θεωρία της προέρχεται μόνο από τη σκοπιά της λευκής γυναίκας (Supid, n.d.). Ομοίως, και το malegaze προϋποθέτει ως θεατή έναν λευκό άντρα. Σύμφωνα με την Hooks, ο μαύρος θεατής αναπτύσσει ένα αντιπολιτευτικό βλέμμα (oppositionalgaze) το οποίο αμφισβητεί την κλασσική λευκή υπεροχή στην εικόνα η οποία αναδύει ρατσιστικά χαρακτηριστικά, στεκόμενος κριτικά απέναντί της, ενώ η μαύρη γυναίκα θεατής ασκεί μια ενεργή άρνηση στην ταύτιση τόσο με την αντικειμενοποιημένη λευκή γυναίκα όσο και με το λευκό πρωταγωνιστή άνδρα (Hooks, 1992, pp.115-131).

Περαιτέρω, η Jackie Stacey, αμφισβητώντας το δίπολο μεταξύ ενεργού άνδρα και παθητικής γυναίκας, επιχειρηματολογεί ότι η γυναίκα ως θεατής αντλεί ευχαρίστηση μέσω του θαυμασμού και της εξιδανίκευσης, τόσο κατά την παρακολούθηση άλλων γυναικών όσο και μέσω της ταύτισης μαζί τους (Supid, n.d) (για την κριτική στη Mulvey βλ. Stacey, 1994, pp.20-2 και για την ανάλυση του γυναικείου βλέμματος, βλ. Stacey, 1994, pp.27-8).

Περαιτέρω, σύμφωνα με τις κριτικές, η Mulvey δεν λαμβάνει υπόψιν της τις ταυτότητες φύλου, πέρα από το ετεροκανονικό δίπολο άνδρας-γυναίκα. Οι τεχνολογικές και πολιτισμικές εξελίξεις του 21^{ου} αιώνα έχουν φέρει σημαντικές αλλαγές στον κινηματογράφο που συνοδεύονται από την άνοδο και επικράτηση γυναικών

σκηνοθέτιδων. Ο κινηματογράφος πια εισάγει σε πολλές περιπτώσεις και το ίδιο το ανδρικό σώμα ως αντικείμενο θέασης. Επιπλέον, οι νέες πλατφόρμες και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης δίνουν τη δυνατότητα στους χρήστες να δημιουργούν τις δικές τους εικόνες που περιστρέφονται γύρω από το αποκαλούμενο selfie βλέμμα ή το συμμετοχικό βλέμμα, το οποίο αποσταθεροποιεί και θολώνει τις στατικές ιεραρχίες της Mulvey (Supid, n.d.).

Η Mulvey έλαβε υπόψιν της κάποιες από τις κριτικές και ειδικότερα αυτήν για την παραμέληση της γυναίκας ως θεατή που προσπάθησε να συμπεριλάβει αργότερα στο δοκίμιό της *After thoughtson Visual Pleasureand Narrative Cinema* (1989). Εκεί αναπτύσσει την άποψη πως η γυναίκα ως θεατής είναι αναγκασμένη να υιοθετήσει ένα ανδρικό βλέμμα για να νιώσει ευχαρίστηση από την παρακολούθηση της ταινίας (Mulvey, 1989, pp.29-38).

Παρά τις όποιες αστοχίες, η θεωρία της για το malegaze παραμένει ουσιαστική, καθώς παρά τις όποιες εξελίξεις, δεν έχει εξαλειφθεί αλλά εξακολουθεί να υπάρχει ως ένας πατριαρχικός τρόπος θέασης που προωθείται από τον κινηματογράφο.

3.5 Η γυναίκα ως φετίχ.

Μέσω της σύνδεσης της ψυχαναλυτικής θεωρίας με την ερμηνεία του φετίχ ως εικόνας και της μαρξιστικής με την ερμηνεία του φετίχ ως εμπορεύματος, η Mulvey αποκρυσταλλώνει την ερμηνεία της γυναίκας ως φετίχ στον κινηματογράφο, όπου το γυναικείο σώμα αντιμετωπίζεται ως λαμπερό αντικείμενο προς κατανάλωση (Mulvey, 1996, pp.1-15). Ως φετίχ, το σώμα αυτό οφείλει να παρουσιάζεται ελκυστικό ούτως ώστε να καθησυχάζει τον φόβο για το άγχος ευνουχισμού που προκαλεί το γυναικείο σώμα. Το φετίχ αναπαριστά την ανθρώπινη ικανότητα να προβάλλει αξία σε ένα υλικό αντικείμενο, να καταπιέζει τη διαδικασία αυτής της προβολής και, εν συνεχεία, να το εκλαμβάνει ως αυτόνομη πηγή αυτής της αξίας (Mulvey, 1996, pp.127). Η διαδικασία αυτή γίνεται αόρατη, όπως ακριβώς στη μαρξιστική ερμηνεία του φετιχισμού του εμπορεύματος (για την ανάλυση της μαρξιστικής ερμηνείας του φετιχισμού βλ. αντίστοιχο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας και Mulvey, 1996, pp.132-3).

Ψυχαναλυτικά, η ανδρική επιθυμία είναι παγιδευμένη μεταξύ της ερωτικής εμμονής με το γυναικείο σώμα αλλά και του φόβου του ευνουχισμού που αυτό σημαίνει. Η Mulvey

παρομοιάζει το γυναικείο σώμα με το κουτί της Πανδώρας. Ενώ η επιφάνειά του είναι ελκυστική και φετιχιστική, το περιεχόμενό του περικλείει όλα όσα αποκηρύσσει το φετίχ (Mulvey, 1996, pp.59). Ο κυρίαρχος κινηματογράφος αναπαριστά το γυναικείο σώμα όχι όπως είναι πραγματικά, αλλά ως σημαίνων του ανδρικού φετιχισμού. Ο φετιχισμός λειτουργεί όταν ένα μέρος του σώματος ή ένα αντικείμενο είναι αναγκαίο για την επίτευξη του σεξουαλικού στόχου ή για την ολική αντικατάστασή του. Η πραγματική αντικατάσταση του σεξουαλικού φετίχ αφορά τα γεννητικά όργανα (MacCormack, 2002).

Η τέχνη χρησιμοποιεί γυναικεία αξεσουάρ γοητείας ως μάσκα όπως τα ερωτικοποιημένα ενδύματα, τα ψηλοτάκουνα παπούτσια και το μακιγιάζ που καλύπτουν με ένα αστραφτερό περιτύλιγμα τα γυναικεία σώματα στην οθόνη (Mulvey, 1996, pp.63 & 68). Ο σκοπός τους είναι να προσελκύσουν και να συγκρατήσουν το ανδρικό βλέμμα αναπαριστώντας τη θηλυκότητα μέσω μιας φαντασμαγορικής εικόνας. Ο θεατής γνωρίζει αλλά ταυτόχρονα αποκηρύσσει αυτήν τη γνώση παραμένοντας πιστός στην κινηματογραφική ψευδαίσθηση.

Η γυναικεία περιέργεια προσπαθεί να δει τί κρύβεται μέσα σε αυτό το κουτί, ενώ το φετίχ επιχειρεί να κρύψει αυτό το περιεχόμενο, ανάγοντας το θηλυκό σώμα ως ένα αίνιγμα και απειλή ταυτόχρονα (Mulvey, 1996, pp.64). Η περιέργεια αποτελεί μια πολιτική πράξη, η οποία προσπαθεί να διαρρήξει τη φαντασμαγορική επιφάνεια ούτως ώστε να δει τι κρύβεται από πίσω. Ο συστημικός όμως κινηματογράφος δεν λαμβάνει υπόψιν του αυτή την περιέργεια. Εξακολουθεί να παρουσιάζει το γυναικείο σώμα καλυπτόμενο κάτω από ένα πέπλο φαντασμαγορίας, ως αντικείμενο προς κατανάλωση, κυρίως ερωτική, προς τέρψη του ανδρικού καταναλωτικού κοινού. Στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο, αναλύοντας τρεις ταινίες του Ιταλού σκηνοθέτη Argento, διαφαίνονται οι εγγενώς προβληματικές αναπαραστάσεις του φετιχοποιημένου γυναικείου σώματος.

4. Dario Argento

4.1 Εισαγωγή

Το κεφάλαιο αυτό πραγματεύεται τον φετιχισμό και την αισθητικοποίηση της βίας σε τρεις εμβληματικές ταινίες του Argento. Ο απώτερος σκοπός επιχειρεί την ανάλυση των ταινιών και των τεχνικών μέσων που χρησιμοποιούνται από τον σκηνοθέτη για να παρουσιαστεί ο τρόμος ως μια αισθητική απόλαυση. Στο πρώτο υποκεφάλαιο αναλύεται η ταινία *Suspiria* (1977), στο επόμενο υποκεφάλαιο η ταινία *Opera* (1987) και στο τελευταίο η ταινία *Tenebre* (1982).

4.2 *Suspiria* (1977)

4.2.1 Εισαγωγική περίληψη της ταινίας

Η Suzy Bannion ταξιδεύει στη Γερμανία για να τελειοποιήσει τις δεξιότητές της στο μπαλέτο. Φτάνει στην ακαδημία χορού Tanz μέσα σε καταρρακτώδη βροχή και της αρνούνται την είσοδο, αφού μια άλλη γυναίκα εθεάθη να φεύγει από τη σχολή. Επιστρέφει το επόμενο πρωί και αυτή τη φορά την αφήνουν να μπει. Μαθαίνει ότι η νεαρή γυναίκα που είδε να φεύγει το προηγούμενο βράδυ, η Pat Hingle, βρέθηκε νεκρή. Σύντομα αρχίζουν να συμβαίνουν παράξενα πράγματα. Η Suzy αρρωσταίνει και της τίθεται ειδική δίαιτα. Η σχολή γεμίζει με σκουλήκια. Ακούγονται περίεργοι ήχοι και ο Daniel, ο πιανίστας, σκοτώνεται από τον ίδιο του τον σκύλο. Μια μικρή έρευνα δείχνει ότι η σχολή μπαλέτου ήταν κάποτε μια ομάδα μαγισσών - και όπως μαθαίνει η Suzy, εξακολουθεί να είναι (IMDb a, 2026).

4.2.2 Ανάλυση σκηνών

Η εισαγωγική απεικόνιση της πρωταγωνίστριας, Suzy Bannion (Argento, 1977, 00:02:05), χαρακτηρίζεται από μια οπτική καθαρότητα καθώς η λευκή της ενδυμασία κατά την έξοδο της από το αεροδρόμιο, αποτυπωμένη σε μακρινό πλάνο και με την τεχνική jumpcut, λειτουργεί ως σύμβολο μιας ηρεμίας που δεν προοικονομεί όσα θα ακολουθήσουν (Nizam, 2018). Το αεροδρόμιο νοείται εδώ ως ένας μεταβατικός χώρος απ' όπου η Suzy

θα περάσει σε μια νέα ζωή (για τους συμβολισμούς του αεροδρομίου βλ. Duggan, 2024, pp.10). Η σκηνή επενδύεται ηχητικά από τα συνθεσάιζερ των Goblin, τα οποία δημιουργούν μια απόκοσμη αίσθηση (Olsson, 2022, pp.12). Οι Goblin είναι ιταλικό progressiverock συγκρότημα, (βλ. Nizam, 2018, για περαιτέρω ανάλυση). Κατά τη διάρκεια της διαδρομής με το ταξί, ο έντονος ήχος της βροχής και του νερού, καθώς και ένας τσιριχτός θόρυβος (screechingnoise) αρχίζουν να υποβάλλουν μια αίσθηση διαρκούς απειλής. Καθώς η Suzy παρακολουθεί το περιβάλλον μέσα από το παράθυρο, δημιουργείται συνεχώς μια αίσθηση αναμονής για κάτι τρομακτικό, το οποίο όμως, δεν επιβεβαιώνεται άμεσα, εντείνοντας την αγωνία (Nizam, 2018,). Η συνοδεία της επιβλητικής μουσικής των Goblin με τους ψιθυριστούς ήχους witch και τα έντονα κρουστά κλιμακώνουν περαιτέρω αυτήν τη αίσθηση αναμονής, λειτουργώντας ως ηχητικός εισβολέας στο ακουστικό πεδίο του θεατή, προαναγγέλλοντας τον κίνδυνο, προτού αυτός μορφοποιηθεί οπτικά (Argento, 1977, 00:03:30).

Η άφιξη στο επιβλητικό, βαθυκόκκινο κτίριο της Ακαδημίας σηματοδοτεί την έναρξη της δράσης, καθώς μια κοπέλα, η Pat, σε κατάσταση πανικού βγαίνει από το κτίριο τρέχοντας (Argento, 1977, 00:06:07). Η πόρτα κλείνει και η πρωταγωνίστρια μένει απέξω να χτυπά μάταια το κουδούνι (Argento, 1977, 00:07:26), δημιουργώντας ένα αίσθημα αποκλεισμού και παγίδευσης. Στη συνέχεια, η κινηματογραφική δράση μετατοπίζεται, καθώς η Suzy επιβιβάζεται πάλι στο ταξί και η κάμερα ακολουθεί την Pat στο άγριο δάσος, να τρέχει μέσα στη νύχτα, υιοθετώντας την υποκειμενική οπτική γωνία (POV) του δολοφόνου (Olsson, 2022, pp.12-3. Η τεχνική αυτή επιβάλλει στον θεατή μια βίαιη ταύτιση με τον κυνηγό της Pat, μετατρέποντάς τον σε ηδονοβλεπτικό συμμετέχο. Για τον συμβολισμό του δάσους καθώς και την προέλευσή του από τα παραμύθια υπάρχει εκτενής ανάλυση στο. Duggan, 2024, pp.12.

Η σκηνή αλλάζει και η κάμερα ακολουθεί την πανικοβλημένη κοπέλα, η οποία εισέρχεται σε ένα κτίριο με έντονα γεωμετρικά σχήματα και αρντεκό αισθητική (Argento, 1977, 00:07:76). Η εσωτερική διακόσμηση, με τα λευκά και γκρίζα μοτίβα, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το εξωτερικό περιβάλλον. Η γεωμετρική αυστηρότητα του χώρου, που θυμίζει τα έργα του Escher, παραπέμπει σε έναν αρχιτεκτονικό λαβύρινθο απ' όπου δεν υπάρχει διαφυγή (Argento, 1977, 00:012:00). Για τα συναισθήματα φόβου και δυσφορίας που δημιουργεί η αρχιτεκτονική του δωματίου αυτού υπάρχει εκτενέστερη αναφορά στο Duggan, 2024, pp.23. Ο φωτισμός αλλάζει και περιστρέφεται γύρω από το μπλε και

κίτρινο, που προσδίδουν μια εξπρεσιονιστική διάσταση και δημιουργούν την αίσθηση πως βρίσκεται ο θεατής σε ένα παραμύθι όπου γρήγορα θα μετατραπεί σε εφιάλη – τα έντονα και ζωντανά χρώματα είναι εμπνευσμένα από τη ταινία της Disney με τη Χιονάτη που επιτεύχθηκαν με την τεχνική Technicolor (Olsson, 2022, pp.1· Nizam, 2018). Για την τεχνική Technicolor περισσότερα στοιχεία υπάρχουν στο McDonagh, 2010, pp.148). Εν συνεχεία η σκηνοθετική εστίαση σε φετιχιστικές λεπτομέρειες, όπως το μαύρο ύφασμα το οποίο ανεμίζει στο παράθυρο και τα μάτια της κουκουβάγιας στο σκοτάδι, εντείνουν την αίσθηση του υπερφυσικού.

Ο κόκκινος φωτισμός του δωματίου και η μουσική με γρήγορο ρυθμό, λειτουργούν ως οπτικοακουστικό προοίμιο για το κακό που έρχεται (Nizam, 2018,). Η βία ξεσπά αιφνιδιαστικά. Καθώς η Pat προσπαθεί να κοιτάξει απέξω, χρησιμοποιείται η τεχνική jump scare, όπου ένα χέρι σπάει το παράθυρο και ο δολοφόνος πιέζει το πρόσωπό της στο τζάμι. Μια διαφορετική ερμηνεία της σκηνής αυτής παρέχεται από την ανάλυση της Gough, που θα αναλυθεί παρακάτω, σύμφωνα με την οποία η Pat χτυπά την αντανάκλαση του εαυτού της στο τζάμι, υποδηλώνοντας πως ο μεγαλύτερος εχθρός είναι η ίδια η εικόνα του θύματος για τον εαυτό του (βλ. Gough, 2018, pp.59-60). Η Pat ακινητοποιείται και κατακρεουργείται με ωμότητα, σε ένα πλάνο που η κάμερα εστιάζει σε γκρο πλάνο στην εκτεθειμένη καρδιά την οποία τρυπά το μαχαίρι, συνδέοντας τον ήχο της καρδιάς που χτυπάει με την οπτική εισβολή του μαχαίριου (Nizam, 2018), (Argento, 1977, 00:13:26). Η κάμερα υιοθετεί την οπτική γωνία του ασώματος δολοφόνου, μια χαρακτηριστική τεχνική των ταινιών giallo μέσω της οποίας προωθούν τη σεξουαλικοποιημένη και φετιχοποιημένη βία κατά των γυναικών, όπου το γυναικείο σώμα καθίσταται αντικείμενο προς θέαση του malegaze (Olsson, 2022, pp.13). Η κορύφωση της σκηνής (Argento, 1977, 00:13:45), επιτυγχάνεται με ένα αεροφωτογραφικό γρήγορο πλάνο που ο θεατής βλέπει την πτώση της Pat μέσα από τη γυάλινη οροφή (Εικόνα A1). Το σώμα της αιωρείται (Εικόνα A2), από μια αυτοσχέδια θηλιά (Nizam, 2018).

Το φινάλε της σκηνής αποτυπώνει την απόλυτη αισθητική αντίθεση, όπου το κορεσμένο κόκκινο του αίματος πάνω στο λευκό νυχτικό και τα χλωμά χαρακτηριστικά του προσώπου της Pat, αναδεικνύονται μέσα από τη χρωματική παλέτα που επιλέγει ο Argento υπό τους ήχους αργής τραγικής μουσικής (Nizam, 2018). Το νεκρό σώμα μετατρέπεται σε ένα ωμό και μακάβριο αισθητικοποιημένο υπερθέαμα, όπου το γυαλί και το αίμα ενσωματώνονται αρμονικά στην αρχιτεκτονική διακόσμηση.

Ο θάνατος της φίλη της, Sonia, από τα θραύσματα της οροφής, που αποκολλά το σώμα της Pat μετουσιωμένο σε όπλο, τα οποία καρφώνονται στη Sonia, ολοκληρώνει τη σκηνή, η οποία δεν θυμίζει ατύχημα αλλά μια αισθητικοποιημένη σφαγή, όπου το σώμα περιβαλλόμενο από θραύσματα και αίματα τοποθετείται με τέτοιον τρόπο σαν να βρίσκεται μέσα σε πίνακα ζωγραφικής (Εικόνα A3 και Εικόνα A4) Στη σκηνή αυτή (Argento, 1977, 00:14:17), η ένταση της μουσικής κορυφώνεται σε σημείο που χαρακτηρίζεται επιθετική, δημιουργώντας δυσφορία στον θεατή. Η μουσική μετατρέπεται στο όχημα του τρόμου και ο Argento καταλύει τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και εφιάλτη.

Η σκηνή μεταφέρεται στον χώρο της Ακαδημίας, όπου η παρουσία ενός τυφλού άνδρα, του Daniel, με τον σκύλο - οδηγό του συμπίπτει με την άφιξη της Suzy (Argento, 1977, 00:15:09). Η είσοδος της πρωταγωνίστριας σε έναν χώρο που σφύζει από κινητικότητα, όπου την υποδέχεται η Miss Tanner, σηματοδοτεί τη μετάβαση σε μια νέα πραγματικότητα (Argento, 1977, 00:15:38). Την προσοχή στον χώρο τραβά η παρουσία ενός μικρού αγοριού με ξανθά μαλλιά, του Albert, ανιψιού της Madame Blanc, καλλιτεχνικής διευθύντριας, που φορά ένα σοβαρό κοστούμι και στέκει αμίλητος, δημιουργώντας μια σκληρή αντίθεση με την παιδική αθωότητα που θα έπρεπε να εκπέμπει η ηλικία του (Argento, 1977, 00:16:49). Η Miss Tanner, δασκάλα χορού, ντυμένη με αυστηρό ταγιέρ, εκπέμπει μια παγερή εξουσία που αντικατοπτρίζεται στο πρόσωπό της (McDonagh, 2010 pp.143 · Gough, 2018, pp.60).

Η γνωριμία της Suzy με τον τραπεζοκόμο Pavlos, εισάγει ένα γροτέσκικο στοιχείο, καθώς η τερατώδης του εμφάνιση έρχεται σε πλήρη αντίφαση με τη φινέτσα που εκπέμπει η υπόλοιπη σχολή (Argento, 1977, 00:18:39). Η ομορφιά που πρεσβεύει η Ακαδημία μέσω του χορού και της τέχνης έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τους παραμορφωμένους υπηρέτες, υποδηλώνοντας πως κάτι σκοτεινό συμβαίνει εκεί μέσα. Στη συνέχεια, στα καμαρίνια, η Suzy αρχίζει να κοινωνικοποιείται με τις υπόλοιπες μαθήτριες, συζητώντας με μια κοπέλα, τη Sara, για το ανησυχητικό περιστατικό της προηγούμενης νύχτας με την Pat (McDonagh, 2010, pp.143), (Argento, 1977, 00:21:06).

Η δράση μεταφέρεται στην αίθουσα προβών, όπου η χρωματική παλέτα των κοστούμιών – λευκά και μαύρα κορμάκια – ενισχύει τη δυαδικότητα του χώρου (Argento, 1977, 00:24:44). Επιπλέον, καταδεικνύεται η αυστηρότητα της στολής των μπαλαρίνων, όπου τα κορμάκια με τα στενά καλσόν καταπιέζουν το σώμα, διαστρεβλώνοντας τη σάρκα, τα

παπούτσια *pointe* που περιορίζουν την κίνηση των δαχτύλων και το αυστηρό πιάσιμο των μαλλιών συντελούν σε μια φορμαλιστική ενδυμασία εντός της οποίας το σώμα ασφυκτεί και ομογενοποιείται (Gough, 2018, pp.54). Εδώ η αντίθεση αποτυπώνεται και ηχητικά, όπου ο ήχος της μελωδίας του πιάνου που παίζει κλασικές μελωδίες μπαλέτου παρεμβάλλεται από τον δυσαρμονικό ήχο κρουστών. Κατά την αποχώρηση της Suzy από την αίθουσα του μπαλέτου, η ένταση κλιμακώνεται μέσω μιας οπτικής απειλής: μια τραπεζοκόμος που γυαλίζει ασημικά την κοιτάζει επίμονα, με την αντανάκλαση του μετάλλου να χτυπά το πρόσωπο της Suzy να να προοικονομεί τη βία (Argento, 1977, 00:26:52). Η παρουσία του ξανθού αγοριού δίπλα στην υπάλληλο (Εικόνα Α5) εντείνει αυτήν την αίσθηση του τρόμου, ανατρέποντας το αρχέτυπο της σχέσης μητέρας και παιδιού (Gough, 2018, pp.61).

Ο Argento χρησιμοποιεί το βλέμμα ως όπλο και την αντανάκλαση ως μεταφορά για τη μαγεία και το κακό μάτι. Η τεχνική του *hyper-realism* στον ήχο μεγεθύνει το τρίψιμο του μετάλλου, το οποίο ακούγεται σαν ακόνισμα μαχαιριού, εντείνοντας το αίσθημα της απειλής (Argento, 1977, 00:27:00). Το σκηνικό ολοκληρώνεται με την έντονη χρωματική αντίθεση των διαδρόμων, όπου οι βαθυκόκκινοι τοίχοι και οι μαύρες πόρτες δημιουργούν μια κλειστοφοβική και απειλητική ατμόσφαιρα. Ο χώρος της Ακαδημίας μοιάζει με λαβύρινθο, ενώ οι πολλαπλοί διάδρομοι οι οποίοι κινηματογραφούνται από ψηλά ή με τη χρήση ευρυγώνιων φακών που παραμορφώνουν τον χώρο συντελούν σε αυτό το αποτέλεσμα. Τα σκηνικά στην ταινία δεν αποτελούν απλά μέρος της, αλλά φαίνονται να εμφανίζουν τον δικό τους χαρακτήρα και να αναπτύσσονται ανεξάρτητα από τους ηθοποιούς (Duggan, 2024, pp.15). Οι πόρτες είναι υπερμεγέθεις και τα πόμολα σκοπίμως έχουν τοποθετηθεί ψηλά για να κάνουν τους ηθοποιούς να μοιάζουν με παιδιά (Εικόνα Α6) και να δημιουργηθεί μια σωματικά καταπιεστική ατμόσφαιρα (Gough, 2018, pp.62), (Argento, 1977, 00:27:10). Οι παράξενες γωνίες του κτιρίου και οι παραμορφωμένες λήψεις του χώρου εκφράζουν τα εσωτερικά συναισθήματα τόσο του σκηνοθέτη όσο και των ηθοποιών της ταινίας (Duggan, 2024, pp.13-9· Vorissis, 2023, pp.461) όπου «τα πάντα στην ταινία είναι ελαφρώς στραβά, τόσο οπτικά όσο και ηχητικά» (McDonagh, 2010, pp.134).

Η δράση μεταφέρεται στην αίθουσα του μπαλέτου (Argento, 1977, 00:28:32), ένα χώρο που κυριαρχείται από την αυστηρή και επιβλητική παρουσία της Miss Tanner, η οποία χρησιμοποιεί το φαλλικό μπαστούνι για να δώσει τον ρυθμό στον χορό (Εικόνα Α7), με

στρατιωτική ακρίβεια (Gough, 2018, pp.61). Η ατμόσφαιρα πλαισιώνεται ηχητικά από τον τυφλό πιανίστα, Daniel, όπου η παρουσία του προσδίδει μια αίσθηση ρυθμικής πειθαρχίας και οπτικά από τις κάθετες γραμμές του χώρου, που υπογραμμίζουν την καταπιεστική φύση του μπαλέτου (Gough, 2018, pp.61).

Κατά τη διάρκεια της άσκησης, η Suzy αδυνατεί να ακολουθήσει τον χορό, καθώς καταβάλλεται από μια ξαφνική και έντονη αδιαθεσία. Παρά τη φανερή αδυναμία της και την παράκλησή της να αποχωρίσει, η καθηγήτρια ασκεί σαδιστική ψυχολογική πίεση, εξαναγκάζοντάς την να ξεπεράσει τα σωματικά της όρια (Argento, 1977, 00:28:48). Η σκηνή κορυφώνεται με τη σωματική κατάρρευση της Suzy, η οποία αντανακλά εν γένει την ευαλωτότητα του γυναικείου σώματος όταν υφίσταται σωματική καταπίεση (Ferguson, 2024). Η αιμορραγία από το στόμα και τη μύτη αποτυπώνεται σε δυο διαδοχικά πλάνα, όπου το έντονο κόκκινο χρώμα, που αποτελεί αποτέλεσμα επεξεργασίας Technicolor, λειτουργεί ως οπτικό σοκ στον θεατή (Argento, 1977, 00:30:00).

Η Suzy βρίσκεται πλέον σε κατάσταση ανάρρωσης στο δωμάτιο της, όπου η φροντίδα των υπεύθυνων προσλαμβάνει έναν σχεδόν βίαιο χαρακτήρα, καθώς την αναγκάζουν να πιει νερό από μια κανάτα (Argento, 1977, 00:30:29). Η παρουσία του γιατρού και η χορήγηση της ένεσης ενισχύουν την αίσθηση της επιβολής και του ελέγχου πάνω στο σώμα της πρωταγωνίστριας, ενώ δημιουργείται η αίσθηση της κρυφής τοποθέτησης ναρκωτικών ουσιών στο κρασί (Argento, 1977, 00:31:13).

Την επόμενη μέρα η δράση μετατοπίζεται από το σωματικό τραύμα στην αισθητική της αποστροφής, καθώς, όπως η Suzy κάθεται στο δωμάτιο της προσπαθώντας να χτενιστεί εντοπίζει ένα σκουλήκι στα μαλλιά της. Ο φακός εστιάζει με πολλαπλά ζουμ στο πλήθος των σκουληκιών στη χτένα και στη συνέχεια στην καθολική εισβολή τους σε ολόκληρο το κτίριο, σπέρνοντας τον πανικό στις υπόλοιπες μαθήτριες (Argento, 1977, 00:35:17). Η σκηνή κλείνει με την αποκάλυψη της εστίας της μόλυνσης στην Ακαδημία. Η κάμερα ακολουθεί τη Miss Taner που κατευθύνεται προς τη σοφίτα και διεισδύει στο εσωτερικό ενός μπαούλου. Εκεί αποτυπώνει μενατουραλιστική ωμότητα χιλιάδες σκουλήκια στα σάπια κρέατα, μια εικόνα η οποία συμβολίζει τη σήψη που υποβόσκει κάτω από τη φαινομενική εικόνα της αίγλης στην Ακαδημία (Argento, 1977, 00:36:51).

Η αίθουσα μπαλέτου υφίσταται μια δραματική μετατροπή σε έναν αυτοσχέδιο κοιτώνα έκτακτης ανάγκης. Τα ράντζα τοποθετούνται στον χώρο, ο οποίος κατακερματίζεται από

λευκά, ημιδιάφανα υφάσματα που κρέμονται από την οροφή, δημιουργώντας ένα απόκοσμο περιβάλλον από σκιές και κρυμμένες μορφές. Τα υφάσματα λειτουργούν ως θέατρο σκιών, όπου η πραγματικότητα συγχέεται με το ονειρικό (Argento, 1977, 00:39:20). Η κάμερα κινείται στον χώρο σα να είναι το βλέμμα ενός εισβολέα. Κατά τη διάρκεια της νύχτας, η Suzy ξυπνά έντρομη από ένα αλλόκοτο ήχο που θυμίζει ρόγχο. Η κάμερα εστιάζει στις χαραμάδες των υφασμάτων, ενισχύοντας την αίσθηση του voyeurism και της αίσθησης απειλής που παραμονεύει στον ίδιο χώρο με τις μαθήτριες (Argento, 1977, 00:40:00). Εδώ, προστίθεται η λειτουργία της όσφρησης, καθώς η Sara τονίζει το γεγονός μιας μυρωδιάς που αναδύεται στον χώρο και θυμίζει χαλασμένο τυρί. Η μυρωδιά αυτή συνδέεται με τη σήψη που είδαμε προηγουμένως να παρουσιάζεται με την εικόνα των σκουληκιών. Επιπλέον, η Sara εξηγεί στη Suzy πως ο ήχος αυτός της είναι γνώριμος από το παρελθόν, όταν είχε κοιμηθεί σε ένα δωμάτιο δίπλα από την Helena Marcos, την νεκρή πια διευθύντρια της Σχολής. Αυτή η πληροφορία αφήνει έναν υπαινιγμό για την παρουσία της νεκρής Helena στην αίθουσα, εισάγοντας μια μεταφυσική διάσταση στην ταινία.

Την επόμενη, η ένταση μεταφέρεται στο επίπεδο των διαπροσωπικών συγκρούσεων, καθώς η καθηγήτρια Tanner επιτίθεται με αυστηρότητα στον τυφλό πιανίστα, Daniel, οδηγώντας στην οριστική απομάκρυνσή του από την Ακαδημία. Η σκηνή περιλαμβάνει τη σωματική βία που ασκεί η Tanner αρπάζοντας το μπαστούνι του Daniel και αφήνοντας τον ανήμπορο να περπατήσει (Argento, 1977, 00:45:59). Κατά την αποχώρησή του ο Daniel φωνάζει πως γνωρίζει τα πάντα. Η δράση μεταφέρεται στο δωμάτιο της Suzy, όπου ξαπλωμένη συζητά με τη φίλη της, Sara, ενώ ο ήχος από τα τακούνια στους διαδρόμους υπενθυμίζει το καθεστώς της συνεχούς επιτήρησης (Argento, 1977, 00:47:30). Εκεί η Sara εκμυστηρεύεται στη Suzy την ύπαρξη σημειωματάριων που κρατούσε η Pat και η ταινία αμέσως παίρνει το χαρακτήρα μιας αστυνομικής εξιχνίασης. Η σκηνή ολοκληρώνεται με ένα επιβλητικό πλάνο του διαδρόμου με το ανοιχτό παράθυρο, την κουρτίνα να ανεμίζει βίαια και την παρουσία της πανσελήνου στο βάθος να συνθέτουν μια γοτθική εικόνα που προαναγγέλλει την επερχόμενη βία (Argento, 1977, 00:50:28). Η πανσέληνος προσδίδει στην ταινία το απόκοσμο και μαγικό στοιχείο.

Η αφήγηση μεταφέρεται από το κλειστοφοβικό περιβάλλον της Ακαδημίας στην εξωτερική δράση. Βρισκόμαστε σε μια παραδοσιακή γερμανική μυραριά που είναι γεμάτη από ζωή, όπου ο Daniel εμφανίζεται να απολαμβάνει τη συντροφιά του κόσμου

(Argento, 1977, 00:50:33). Στον δρόμο του γυρισμού, ο Daniel διασχίζει την επιβλητική και έρημη πλατεία Königsplatz, η οποία βυθίζεται στο απόλυτο σκοτάδι, περιστοιχισμένη από αυστηρά νεοκλασικά κτίρια που προκαλούν δέος (Argento, 1977, 00:52:37.). Με έναν περίεργο τρόπο άμεσα ο ανοιχτός χώρος της πλατείας μοιάζει κλειστοφοβικός, εξαιτίας του σκότους και της ερήμωσης. Ακούγονται μόνο τα βήματα του Daniel.

Η ατμόσφαιρα φορτίζεται όταν ο σκύλος οδηγός του, ξαφνικά, αρχίζει να αντιδρά με αδικαιολόγητο φόβο και επιθετικότητα (Argento, 1977, 00:52:30). Ένα πουλί που αποσπάται ξαφνικά από ένα άγαλμα που βρίσκεται στο απέναντι κτίριο λειτουργεί ως το οπτικό και ηχητικό έναυσμα για την ενεργοποίηση μιας μεταφυσικής απειλής (Argento, 1977, 00:54:10). Ο ήχος που κάνουν τα φτερά του αποτυπώνεται με εκκωφαντικό τρόπο. Ο σκύλος αφηνιάζει και επιτίθεται βίαια στον τυφλό ιδιοκτήτη του, κατασπαράζοντας τον λαιμό του (Εικόνα Α8). Η σκηνή κορυφώνεται με τον αποτρόπαιο θάνατο του Daniel στη μέση της άδειας πλατείας και τον σκύλο να τρώει τις σάρκες του (Argento, 1977, 00:55:31.). Τα πολύ μακρινά πλάνα επιβεβαιώνουν το πόσο μόνος και αβοήθητος ήταν ο Daniel μέσα στη μέση μιας τεράστιας πλατείας (Argento, 1977, 00:55:07, 00:55:20, 00:55:27). Το πουλί αποτελεί το σύμβολο των μαγισσών και δίνει το έναυσμα για την απαρχή του μεταφυσικού το οποίο καταλαμβάνει τον σκύλο και τον οδηγεί στην αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά, όπου από οδηγός και προστάτης του Daniel γίνεται το όργανο θανάτου του.

Η σκηνοθετική επιλογή της πλατείας Königsplatz στο Μόναχο δεν είναι τυχαία. Η πλατεία αυτή σχεδιάστηκε από τον Leonon Klenze κατόπιν εντολής του βασιλιά Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας, με απώτερο σκοπό να μεταφερθεί το αρχαίο ελληνικό πνεύμα στη Βαυαρία. Κατά τη ναζιστική περίοδο, η πλατεία στιγματίστηκε από τις μαζικές παρελάσεις και την καύση βιβλίων το 1933. Οι δυο ναοί που τοποθετήθηκαν περιμετρικά της πλατείας, φιλοξενούν τις σαρκοφάγους των 16 Ναζί που σκοτώθηκαν στο Πραξικόπημα της Μπυραρίας το 1923. Δίπλα από τους ναούς στέκεται το επιβλητικό Führerbau, το κτίριο όπου ο Χίτλερ υπέγραψε τη συμφωνία του Μονάχου το 1938 και το κτίριο που στέγαζε τη διοίκηση του NSDAP (Wikipedia, 2026). Η πλατεία λοιπόν, επιλέγεται από τον Argento ως σύμβολο μιας απολυταρχικής, φασιστικής εξουσίας, η οποία παραπέμπει στη δομή της ίδιας της Ακαδημίας προκαλώντας αλληλένδετους νοητικούς συσχετισμούς στον θεατή.

Η ατμόσφαιρα μεταβάλλεται στην πισίνα της Ακαδημίας, όπου το μπλε, ψυχρό φως αγκαλιάζει τη μυστική συνομιλία της Suzy και της Sara (Εικόνα Α9), για τις περίεργες

κινήσεις των καθηγητριών, όπου η Sara αποκαλύπτει πως, μετρώντας τα βήματα, αντιλήφθηκε πως οι καθηγήτριες τη νύχτα μεταβαίνουν προς κάποια συγκεκριμένη κατεύθυνση εντός της Ακαδημίας. Η αλλαγή της χρωματικής παλέτας προσδίδει μια προσωρινή ηρεμία στον θεατή (Argento, 1977, 00:58:00)

Η ένταση κλιμακώνεται στο δωμάτιο, όπου η Suzy, ναρκωμένη από το κρασί, βυθίζεται σε έναν βαθύ ύπνο. Η οπτική εστίαση στην πράσινη αντανάκλαση πάνω στο παλιό έπιπλο προοικονομεί την εισβολή του κακού.

Η καταδίωξη της Sara στους διαδρόμους συνιστά ένα υπόδειγμα κινηματογραφικού σασπένς. Ακούμε τον ήχο από τα γυμνά της πόδια πάνω στο ξύλινο δάπεδο και τη βαριά της ανάσα, ενώ ο επαναλαμβανόμενος, ρυθμικός ήχος της μουσικής που θυμίζει καρδιακό παλμό αυξάνει το αίσθημα της αναμονής (Argento, 1977, 01:02:22). Η Sara, φορώντας ένα λευκό νυχτικό, καταφεύγει στη σοφίτα, όπου ο χώρος μετατρέπεται σε μια αρχιτεκτονική παγίδα (Argento, 1977, 01:04:06). Η σκηνή με το δολοφόνο που προσπαθεί να παραβιάσει τον σύρτη της πόρτας χρησιμοποιώντας ένα ξυράφι υπενθυμίζει τη φετιχοποίηση των λεπίδων στο έργο του Argento (Argento, 1977, 01:06:00). Η Sara προσπαθεί να φτάσει στον αεραγωγό (Argento, 1977, 01:06:44). Ο αεραγωγός ανοίγει και η κοπέλα σκαρφαλώνει και βγαίνει από την άλλη πλευρά ελπίζοντας να σωθεί (Argento, 1977, 01:07:25).

Καθώς πηδά βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μια από τις πιο σοκαριστικές και σουρεαλιστικές σκηνές της ταινίας (Argento, 1977, 01:08:00). Η Sara πέφτει σε ένα δωμάτιο γεμάτο με συρματοπλέγματα (Εικόνες A10 και A11). Η πάλη της με τα σύρματα από τα οποία δεν υπάρχει διαφυγή αναδεικνύει τον σωματικό τρόμο (body horror), ενώ ο δολοφόνος με τα μαύρα γάντια ολοκληρώνει το έγκλημα, κόβοντας τον λαιμό της σε ένα πλάνο όπου ο θεατής παρεμβάλλεται ως δολοφόνος (Gough, 2018, pp.60), (Argento, 1977, 01:08:55). Τα φετιχιστικά γάντια αποστειρώνουν τον δολοφόνο από την ίδια την τέλεση της πράξης, κάνοντας την να μοιάζει χειρουργική, σχεδόν αναγκαία, χωρίς την διαμεσολάβηση της πραγματικής επαφής με το σώμα του θύματος.

Μετά την εξαφάνιση της Sara, η Suzy αρχίζει να αναζητά την αλήθεια. Η ενημέρωση από την καθηγήτρια ότι η φίλη της αναχώρησε ξαφνικά, της επιβεβαιώνει τις υποψίες και λειτουργεί ως η τελική ώθηση για τη Suzy να αναζητήσει βοήθεια εκτός της Ακαδημίας (Argento, 1977, 01:09:16). Συναντιέται με τον Dr. Mandel, ψυχίατρο που

παρακολουθούσε την Sara και τον Professor Milius, ειδικό σε θέματα οργάνωσης των μαγισσών, όπου η επεξήγηση της ταινίας κορυφώνεται, καθώς εισάγεται η θεωρία για τη μαγεία και τη Μαύρη Βασίλισσα, Elena Marcos, ερμηνεύοντας τα γεγονότα με ένα μεταφυσικό τρόπο. Μαθαίνουμε πως η Ακαδημία ιδρύθηκε το 1895 από την Ελληνίδα μετανάστρια Helena Marcos, η οποία θεωρείτο πως ήταν μάγισσα (Argento, 1977, 01:11:05).

Επιστρέφοντας στην Ακαδημία, προσπαθεί να επικοινωνήσει τηλεφωνικά με τον Dr. Mandel, αλλά η καταιγίδα διακόπτει τη σύνδεση ενισχύοντας την απομόνωσή της πρωταγωνίστριας (Argento, 1977, 01:17:31). Στη συνέχεια, η Suzy προβαίνει σε μια σημαντική πράξη απελευθέρωσης, καθώς πετάει το ναρκωμένο φαγητό και το κρασί, επιλέγοντας την πνευματική διαύγεια (Argento, 1977, 01:58:14). Η παρακινήτηριος δύναμη για την πράξη της αυτή φαίνεται να είναι η φράση του καθηγητή πως «η κακή τύχη δεν προέρχεται από σπασμένους καθρέφτες αλλά από σπασμένα μυαλά» (Argento, 1977, 01:13:43).

Κλείνει τα φώτα και έξω από το παράθυρο αντανακλούν τα eyes of the coven που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως τα μάτια της μάγισσας. Ανοίγει το παράθυρο και ξαφνικά μπαίνει μια νυχτερίδα η οποία πιάνεται στα μαλλιά της (Argento, 1977, 01:19:31). Η σκηνή της επίθεσης από τη νυχτερίδα συνιστά την πρώτη άμεση αντιπαράθεση της Suzy με τον κόσμο των μαγισσών. Ο ήχος της νυχτερίδας είναι διαπεραστικός και υπερφυσικός. Η βίαιη θανάτωση του ζώου με ένα σκαμπό μέσα στο λευκό σεντόνι στο οποίο η Suzy το εγκλωβίζει, σηματοδοτεί τη μεταμόρφωσή της σε ένα ενεργό υποκείμενο που είναι έτοιμο να συγκρουστεί για να ανακτήσει τον χαμένο του έλεγχο, ενώ το αίμα της νυχτερίδας που απλώνεται πάνω στο σεντόνι συμβολίζει το τέλος της αθωότητας και την πρώτη πράξη βίας της πρωταγωνίστριας (Argento, 1977, 01:20:27). Η επιλογή του σεντονιού συνδέει οπτικά τη σκηνή με τη νύχτα στην αίθουσα μπαλέτου όπου τα σεντόνια εκεί λειτουργούσαν κρύβοντας το κακό. Η νυχτερίδα στο κινηματογραφικό giallo του Argento συμβολίζει την επέκταση της θέλησης των μαγισσών. Σκοπός της είναι να τρομάξει τη Suzy, ούτως ώστε να πάψει να αναζητά περαιτέρω την αλήθεια.

Η Suzy, ακολουθώντας τα τελευταία λόγια της Pat, μετρά τα βήματά της μετατρέποντάς τα σε έναν χάρτη για να φτάσει στην ανακάλυψη της μυστικής διόδου, περιστρέφοντας την μπλε ίριδα (Εικόνα A12) που λειτουργεί ως μοχλός στην τοιχογραφία με τα λουλουδία (Vorissis, 2023, pp.463), (Argento, 1977, 01:22:19, 01:27:28). Η ονομασία του

λουλουδιού παραπέμπει στον οφθαλμό, ενώ μεταφορικά συμβολίζει το μάτι του κακού. Η είσοδος της στον χώρο γίνεται ψηλαφητά, με την επιγραφή *Metamorphosis* να σηματοδοτεί την διείσδυσή της στον αποκρυφιστικό πυρήνα της Ακαδημίας (Argento, 1977, 01:28:51). Όσο πλησιάζει, ο ρόγχος της Helena Marcos δυναμώνει (Argento, 1977, 01:29:50). Η σκηνή όπου κρυφοκοιτάζει το μυστικό συμβούλιο των Μαγισσών αναδεικνύει τη Madame Blanc ως την αρχηγό, η οποία κατά τη τελετουργική διαδικασία της πόσης, δίνει την εντολή της θανάτωσης της Αμερικανίδας (Argento, 1977, 01:30:12).

Η σκηνή της φρίκης κλιμακώνεται όταν η Suzy αντικρύζει το άψυχο σώμα της Sara, μέσα σε ένα μπαούλο, όπως αυτό που βρέθηκε στη σοφίτα με τα σκουλήκια, με τους καρπούς καρφωμένους, υποδηλώνοντας ένα μαρτυρικό θάνατο (Εικόνα A13 από το Argento, 1977, 01:31:31 - 01:31:49). Ο Argento με την κινηματογραφική αποκάλυψη του νεκρού σώματος όπου η κάμερα γλιστρά αργά δείχνοντας κάθε φρικιαστική λεπτομέρεια, δημιουργεί ένα οπτικό σοκ στον θεατή (Olsson, 2022, pp.16). Σύμφωνα με την Ζακλίν, στη σκηνή αυτή η Suzy τιμωρείται επειδή τόλμησε να κοιτάζει τη φωλιά των μαγισσών (Olsson, 2022, pp.16). Αυτό μας επαναφέρει στο θέμα της τιμωρίας του γυναικείου βλέμματος και στην ριζωμένη πατριαρχική αντίληψη πως μόνο το ανδρικό βλέμμα έχει δικαίωμα θέασης. Η εμφάνιση μέσα στο σκοτάδι του τραπεζοκόμου, Παύλου, με έναν αναπτήρα στο χέρι δημιουργεί ένα εφέ *Chiaroscuro*—έντονη αντίθεση φωτός και σκιάς— που αυξάνει την αίσθηση εγκλωβισμού, καθώς βρίσκεται απομονωμένη σε έναν χώρο όπου όλοι σχεδιάζουν την εξόντωσή της (Argento, 1977, 01:31:53).

Η τελική αναμέτρηση λαμβάνει χώρα στο δωμάτιο της Helena Markos, όπου ο απόκοσμος ήχος του ρόγχου κυριαρχεί (Argento, 1977, 01:32:18). Η Suzy εγκλωβισμένη ανάμεσα στον τραπεζοκόμο και την αόρατη απειλή, χρησιμοποιεί ως όπλο ένα κρυστάλλινο φτερό από το διακοσμητικό παγόνι (Εικόνα A14 από το Argento, 1977, 01:33:26). Τα φτερά του παγωνιού έχουν το σχήμα και το χρώμα του ματιού συνδεδεμένα άμεσα με το θέμα της παρακολούθησης που διατρέχει ολόκληρη την ταινία. Το κρυστάλλινο φτερό παραπέμπει επίσης, στην πρώτη ταινία του σκηνοθέτη *Το πουλί με τα κρυστάλλινα φτερά* (Argento, *L'Uccello d'ale piu me di cristallo*, 1970). Η Sara εμφανίζεται ως ζόμπι προσπαθώντας να σκοτώσει τη Suzy.

Η αποκάλυψη της μάγισσας γίνεται μέσω μιας αστραπής, η οποία φωτίζει το περίγραμμα της πίσω από την κουρτίνα (Εικόνα A15 και Εικόνα A16). Ο χώρος (Argento, 1977, 01:34:38), μοιάζει με θεατρική σκηνή, όπου η ψευδαίσθηση κυριαρχεί ακριβώς όπως και

στον κόσμο των μαγισσών. Η Suzy καταφέρνει να εξοντώσει τη μάγισσα καρφώνοντας το κρύσταλλο στον λαιμό της και τότε η μάγισσα, Helena Marcos, γίνεται ορατή και αποκαλύπτεται το ρυτιδιασμένο και αποκρουστικό δέρμα της (Gough, 2018, pp.64), (Argento, 1977, 01:34:36). Η πράξη αυτή οδηγεί στην άμεση κατάρρευση όλης της αποκρυφιστικής δομής της Ακαδημίας. Η μουσική των Goblin γίνεται εκκωφαντική. Η νεκροζώντανη Sara εξαφανίζεται, οι μάγισσες αποσυντίθενται από ασφυξία και το κτίριο παραδίδεται στις φλόγες (Argento, 1977, 01:34:41 · 01:35:24 · 01:35:42). Η σκηνή όπου η Madame Blanc σφίγγει τον λαιμό της μας βοηθά να καταλάβουμε πως η αναπνοή της ήταν στενά συνδεδεμένη με τη ζωή της Μεγάλης Μάγισσας (Εικόνα A17. Argento, 1977, 01:35:45). Η ταινία ολοκληρώνεται με τη μουσική να σταματά και τη Suzy να βγαίνει από το φλεγόμενο κτίριο, έξω στην καταιγίδα χαμογελαστή (Gough, 2018, pp.64), (Argento, 1977, 01:37:19). Η βροχή συμβολίζει την αναγκαία κάθαρση. Στην τελική σκηνή ο φωτισμός αποκαθίσταται και κυριαρχεί το φυσικό φως και το μπλε χρώμα της βροχής.

4.2.3 Τεχνικά μέσα

Το *Suspiria* (1977) χαρακτηρίζεται από την *mise-en-scène* σκηνοθεσία με απώτερο σκοπό την μετατροπή του ίδιου του χώρου σε κυρίαρχο πρωταγωνιστή. Τα σκηνικά της ταινίας είναι εμπνευσμένα για να προκαλούν στον θεατή την ιδέα ενός οριακού χώρου όπου οι πρωταγωνιστές ασφυκτιούν (Duggan, 2024, pp.10). Ο σκηνοθέτης χρησιμοποίησε μια από τις τελευταίες Technicolor μηχανές και επεξεργάστηκε με τη μέθοδο dye-transfer τις σκηνές για να καταφέρει να πετύχει τον μέγιστο δυνατό κορεσμό στα πλάνα του. Τα χρώματα, ιδιαίτερα το κόκκινο και το μπλε είναι βαθιά κορεσμένα δίνοντας μια ρεαλιστική, παραμυθένια χροιά στην ταινία, καθώς ο Argento εμπνεύστηκε από την ταινία της Disney, *Η Χιονάτη και οι επτά νάνοι* (1937) (McDonagh, 2010, pp.135 · Nizam, 2018). Για τις ομοιότητες μεταξύ των δυο ταινιών και μια μεγαλύτερη ανάλυση υπάρχουν ενδιαφέρουσες αναφορές στα: Olsson, 2022, pp.11-2 · Vorissis, 2023, pp.459. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η στιγμή της λιποθυμίας της Suzy και η αποτύπωση του αίματος στα ρούχα της (Argento, 1977, 00:30:00.). Μέσω των τεχνικών Technicolor και των έντονων χρωμάτων, κυρίως του κόκκινου που είναι συνδεδεμένο με τον κίνδυνο, καθώς λειτουργεί ως προειδοποίηση στον θεατή πως ο χαρακτήρας βρίσκεται σε κίνδυνο καθώς επενεργεί ψυχολογικά πάνω του, ο σκηνοθέτης προβάλλει τα τρομακτικά στοιχεία

(Duggan, 2024, pp.23). «Το *Technicolor* δεν είχε απαλές αποχρώσεις, ήταν χωρίς αποχρώσεις - σαν κομμένα κινούμενα σχέδια» (McDonagh, 2010, pp.138).

Είδαμε παραπάνω πως ο Argento εμπνεύστηκε από την ταινία της Disney, *Η Χιονάτη και οι επτά νάνοι* (1937) και η χρωματική παλέτα της ταινίας φαίνεται πως προσπαθεί να αναπαραγάγει τα χρώματα ενός παραμυθιού (Vorissis, 2023, pp.461· Olsson, 2022, pp.12.). Ο Argento επιλέγει μια αισθητηριακή παλέτα με χρώματα τα οποία διεγείρουν τον φόβο και στερούνται αποχρώσεων για να φέρει στις οθόνες μας μία διεστραμμένη μίμηση των κινουμένων σχεδίων της Disney (Vorissis, 2023, pp.462· Powell, 2012, pp.169· McDonagh, 2010, pp.49). Για την ακρίβεια, μια «*παραισθησιογόνα παραμυθένια μορφή του τρόμου*» (McDonagh, 2010, pp.51).

Ο φωτισμός της ταινίας επιτεύχθηκε με τη χρήση τόξων άνθρακα και φίλτρων μπροστά από τους προβολείς ούτως ώστε ο χώρος να φωτίζεται με ένα μόνο χρώμα, αποφεύγοντας τις σκιές. Παράδειγμα αποτελεί η σκηνή με τη δολοφονία της Sara.

Στη χρωματική παλέτα κυριαρχεί το κόκκινο χρώμα στους τοίχους, τα φώτα, τα βελούδα, το αίμα, το οποίο δημιουργεί έντονες οπτικές αντιθέσεις. Η περαιτέρω χρήση του μπλε, πράσινου και κίτρινου συντελεί στην αποτύπωση μιας ονειρικής πραγματικότητας που επιθυμεί ο δημιουργός να αποδώσει σε ορισμένες σκηνές της ταινίας (McDonagh, 2010, pp.147-8). Η χρήση φωτεινού φωτισμού με τα βασικά χρώματα συνοδεύει τις σκηνές που υποδηλώνουν την εμφάνιση της μαγείας, με το κακό να παρουσιάζεται με τεχνητό φωτισμό. Η ταινία μέσω των φωτισμών δημιουργεί στον θεατή ένα αίσθημα αναμονής, όπου όταν εμφανίζεται τεχνητός φωτισμός αναμένεται να συμβεί κάτι κακό, ενώ όταν υπάρχει νατουραλιστικός φωτισμός ο θεατής νιώθει πιο ήρεμος (Duggan, 2024, pp.19-20).

Η χρήση POV πλάνων όπου η κάμερα υιοθετεί το βλέμμα του δολοφόνου ή ακόμα και του ίδιου του κτιρίου, εντείνει την αίσθηση της παρακολούθησης υποδηλώνοντας την ύπαρξη μιας αόρατης παρουσίας. Παράδειγμα αποτελεί η σκηνή με την άφιξη της Suzy στο δωμάτιο της μάγισσας, όπου η κάμερα κινείται ως το βλέμμα της αόρατης μάγισσας. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται και από το κινηματογραφικό καδράρισμα όπου τα θύματα τοποθετούνται πίσω από κουρτίνες, τζάμια, κ.λπ. Η χρήση γερανών βοήθησε στο αποτέλεσμα μιας κάμερας η οποία δεν είναι στατική, αλλά μετακινείται συνεχώς ακολουθώντας τις πρωταγωνίστριες.

Η αυστηρή γεωμετρία που συναντάται στους χώρους του κτιρίου ακολουθεί τον γερμανικό εξπρεσιονισμό και στοχεύει στην ανάδειξη του ίδιου του χώρου σαν παγίδα (Vorissis, 2023, pp.462). Ο συνδυασμός με τα έντονα χρώματα θυμίζει εικονογράφηση παιδικού σκοτεινού παραμυθιού. Η παραμόρφωση των χώρων, κυρίως των διαδρόμων, με τη χρήση ευρυγώνιων φακών βοήθησαν στην ενίσχυση του αισθήματος του εγκλωβισμού και της κλειστοφοβίας. Χαρακτηριστική η σκηνή με τον θάνατο του Daniel στην πλατεία όπου έγινε χρήση τέτοιων φακών. Τα σκηνικά δημιουργήθηκαν σε στούντιο και σκοπίμως κατασκευάστηκαν σε μεγάλες διαστάσεις, ούτως ώστε οι ηθοποιοί να φαίνονται σα μικρά παιδιά μέσα σε έναν τεράστιο χώρο για να ενισχυθεί η αίσθηση εγκλωβισμού.

Οι φόννοι συνοδευόμενοι από έντονο φωτισμό, μουσική υπόκρουση και χρήση παράξενων και ιδιαίτερων αντικειμένων θυμίζουν σκηνικό χορογραφίας, μια performance art.

Η ηχητική επένδυση της ταινίας αποτελείται όπως είδαμε από τη μουσική των Goblin, η οποία ηχογραφήθηκε πριν τα γυρίσματα της ταινίας. Χρησιμοποιήθηκε μείξη 16 καναλιών με σκοπό τη σωματική εμπειρία του τρόμου. Τα συνθεσάιζερ και τα ηχητικά εφέ βοήθησαν στην μεταφορά της υπερφυσικής αίσθησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η σκηνή με τη βραδιά ύπνου στην αίθουσα του μπαλέτου.

4.2.4 Ερμηνευτικές προεκτάσεις

Οι κριτικές της ταινίας εστιάζουν στην προβολή της θηλυκότητας ως απειλής, καθώς και στην επίκληση στον μητρικό τρόπο που δημιουργείται ως πατριαρχική εκδήλωση του άγχους του ευνουχισμού (Olsson, 2022, pp.8). Οι σκηνές των δολοφονιών προάγουν τη σεξουαλικοποιημένη και φετιχοποιημένη βία πάνω στην γυναίκα-θύμα μέσω του κατακερματισμού του γυναικείου σώματος, ο οποίος ενθαρρύνει την αντικειμενοποίηση και απανθρωποποίηση των γυναικών μέσω του ανδρικού βλέμματος του κινηματογράφου (Gough, 2018, pp.51). Η ταινία ακολουθεί την παράδοση των giallo ταινιών, οι οποίες χαρακτηρίζονται ως ταινίες της εκμετάλλευσης καθώς προωθούν στοιχεία μισογυνισμού, βίας και πατριαρχικών στερεοτύπων υποβιβάζοντας την γυναίκα (Olsson, 2022, pp.2).

Σύμφωνα με την Mulvey, στο δοκίμιο που ανέπτυξε δυο χρόνια πριν κυκλοφορήσει η ταινία *Suspria* (1977), ο κλασικός χολυγουντιανός κινηματογράφος υπηρετεί την ανδρική σκοποφιλία, δηλαδή την ευχαρίστηση που αντλεί ο άνδρας από το να κοιτάζει. Η ηδονοβλεπτική μορφή θέασης μετατρέπει το γυναικείο υποκείμενο σε αντικείμενο

ερωτικό για την ευχαρίστηση των θεατών (Olsson, 2022, pp.13). Το *Suspiria* (1977) φαίνεται να πληροί πλήρως αυτό το μοντέλο, ιδιαίτερα στις σκηνές βίας καθώς η σεξουαλικοποίηση και ο κατακερματισμός του γυναικείου σώματος λαμβάνει χώρα κυρίως κατά τις σκηνές των δολοφονιών.

Κάποιες στιγμές της ταινίας δεν φαίνεται να εκμεταλλεύονται τις ευκαιρίες για σεξουαλικοποίηση του γυναικείου σώματος, όπως για παράδειγμα η σκηνή με την Suzy και τη Sara στην πισίνα, όπου τα πλάνια είναι μέτρια κοντινά κυρίως στα πρόσωπα των γυναικών, ενώ τα μαγιά τους δεν είναι αποκαλυπτικά. Εν αντιθέσει, στη σκηνή με τη δολοφονία της Pat, όπου ο δολοφόνος σκίζει το νυχτικό για να την πνίξει ή η σκηνή όπου την πνίγει κρατώντας το κεφάλι της στο τζάμι θυμίζει βίαιο στοματικό σεξ και παραπέμπει σε εικόνα ασφυξίας (Merrill, 2019). Ή η σκηνή με την δολοφονία της Sara, όπου το γυναικείο σώμα παραβιάζεται.

Επιπλέον, οι παραπάνω κριτικές παραμένουν αναφορικά με τις δολοφονίες γυναικών με φαλλικά αντικείμενα που διαπερνούν τα σώματά τους, όπου θεωρούνται προωθητικές της σεξουαλικοποιημένης και φετιχοποιημένης βίας κατά των γυναικών μέσω του male gaze. Για παράδειγμα, το φαλλικό μαχαίρι που διαπερνά το σώμα της Sara. Ανιχνεύοντας τα φετιχιστικά στοιχεία στην ταινία, ερχόμαστε αντιμέτωποι με την εμμονή του σκηνοθέτη να παρουσιάζει αιχμηρά αντικείμενα, όπως το κρυστάλλινο φτερό του παγονιού, το συρματοπλέγμα, η ένεση, τα μαχαίρια τα οποία διαπερνούν τα γυναικεία σώματα, παραβιάζοντάς τα. Η κάμερα μέσω κοντινών πλάνων στα αντικείμενα αυτά τους δίνει μια σχεδόν ερωτική χροιά, μετατρέποντας τον πόνο που προκαλούν σε οπτική απόλαυση.

Στην ταινία, όπως αναλύσαμε παραπάνω, στις σκηνές των δολοφονιών συχνά ο Argento τοποθετεί τον θεατή στην οπτική γωνία του δολοφόνου, επιτυγχάνοντας την ταύτιση μαζί του και κατ' επέκταση την αντικειμενοποίηση των γυναικείων σωμάτων τα οποία μαχαιρώνονται και βασανίζονται σε κοντινά πλάνια (Olsson, 2022, pp.13-4). Η συνθήκη αυτή είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα της φετιχοποίησης του γυναικείου σώματος, το οποίο παρακολουθούμε ως ηδονοβλεπτικοί θεατές να κατακερματίζεται βάνουσα. Το γεγονός πως η βία ασκείται αποκλειστικά σε νεαρές γυναίκες αποτελεί την τάση των ταινιών αυτού του είδους να φετιχοποιούν τη βία κατά των γυναικών όπου «τα κορίτσια συχνά χτυπιούνται, είτε σιωπηλά, είτε ακίνητα, είτε νεκρά» (McDonagh, 2010, pp.464).

Η ταινία επιπλέον, προωθεί το malegaze και στις περιπτώσεις όπου η κάμερα κατασκοπεύει από μακριά τις γυναίκες πάλι από την οπτική γωνία του δολοφόνου, προωθώντας το voyeurism και την περαιτέρω αντικειμενοποίηση της θηλυκότητας (Olsson, 2022, pp.14).

Άλλο ένα στερεότυπο που αναπαράγει η ταινία, ακολουθώντας τις ανάλογες του είδους της, είναι το αφήγημα του finalgirl, του θηλυκού που επιβιώνει στο τέλος της ταινίας και αποτελεί τον κύριο χαρακτήρα. Το finalgirl απαιτεί την πλήρωση κάποιων στερεοτυπικών προσταγμάτων, όπου απαιτεί το κορίτσι να είναι παρθένα ή σεξουαλικά ανενεργή σε σχέση με τους υπόλοιπους χαρακτήρες της ταινίας, να είναι έξυπνη και πολυμήχανη. Συνήθως, θυμίζει αγοροκόριτσο. Στο *Suspiria* (1977) η Suzy εν μέρει ικανοποιεί αυτά τα στερεότυπα, όπου εμφανίζεται ως σεξουαλικά ανενεργή (απορρίπτει εντελώς το φλερτ του συμμαθητή της) και καταφέρνει να ανακαλύψει τα μυστικά των μαγισσών (Olsson, 2022, pp.17-9 & 31).

Έχοντας υπόψιν τα ανωτέρω, υπάρχει ωστόσο μια πτυχή στο *Suspiria* (1977), που φαινομενικά ανατρέπει τις παραδοσιακές κριτικές: οι δολοφόνοι στην ταινία αποδεικνύονται γυναίκες. Αυτό συνεπάγεται πως το ασώματο βλέμμα με το οποίο ο σκηνοθέτης μας αναγκάζει να ταυτιστούμε είναι γυναικείο και όχι ανδρικό (Olsson, 2022, pp.14). Η θέση των ανδρών στην ταινία είναι υποδεέστερη από αυτήν των γυναικών, που παρότι εμφανίζονται, οι ρόλοι που τους αναλογούν είναι περιθωριοποιημένοι. Επιπλέον, στην ταινία εκλείπει ο ανδρικός χαρακτήρας που θα μπορούσε να παράγει ένα βλέμμα, σύμφωνα με τα κριτήρια της Mulvey, καθώς οι άνδρες της ταινίας είναι ο τυφλός Daniel, το μικρό αγόρι Albert, ο μαθητής Mark και ο τραπεζοκόμος Pavlos (Olsson, 2022, pp.15). Ο θάνατος του Daniel δείχνει τη νίκη και επικράτηση της γυναικείας μαγείας έναντι της ανδρικής λογικής.

Το *Suspiria* (1977), αποτελεί το πρώτο μέρος της τριλογίας του Argento για τις τρεις Μητέρες που κυβερνούν τον κόσμο με μαγικά. Η Μητέρα στο *Suspiria* (1977), είναι η Marcos, η Μητέρα των Στεναγμών, πηγή κακού με καταστροφικές συνέπειες που αποτελεί ενσάρκωση της τερατώδους μητρικής φιγούρας (McDonagh, 2010, pp.236· Olsson, 2022, pp.20). Η ομάδα μαγισσών που αποτελεί τη διοίκηση της Ακαδημίας αποτελείται από γυναίκες που προωθούν το κακό για να επιτύχουν τους δικούς τους στόχους και φιλοδοξίες (Olsson, 2022, pp.23). Οι μάγισσες παρουσιάζονται ως κυρίαρχες, αλλά και καταστροφικές μητρικές φιγούρες, που έχουν υπό την εξουσία τους τις

μαθήτριες της Ακαδημίας (Olsson, 2022, pp.23). Η ταινία παρουσιάζει μια Ακαδημία όπου κυριαρχούν οι γυναίκες. Η εξουσία που κατέχουν οι γυναίκες δεν είναι σε καμία περίπτωση απελευθερωτική, καθώς οι μάγισσες, Madame Blanc, Miss Tanner και Helena Marcos εμφανίζονται ως κακές μητέρες που καταβροχθίζουν τα παιδιά τους.

Μέσω του κρασιού και του φαγητού με τα ναρκωτικά επιχειρούν να αναπαραστήσουν την δηλητηριασμένη μητρική φροντίδα. Αυτή η γυναικεία αναπαράσταση σχετίζεται με τη θεωρία της Barbara Creed του Monstrous-feminine, σύμφωνα με την οποία, ο τρόμος δημιουργείται από τον φόβο της αναπαραγωγικής ικανότητας της γυναίκας ως μητέρας. Για την μεγαλύτερη ανάλυση της Barbara Creed και ιδιαίτερα την αναπαράσταση της γυναίκας ως μάγισσα υπάρχουν αναφορές στα: Creed, 1993, στο Υποκεφάλαιο 6, Woman as Witch: Carrie, pp.73-83. Σύμφωνα με την ανάλυσή της, οι περισσότερες έρευνες αναφορικά με τις ταινίες τρόμου εστιάζουν στην αντιμετώπιση της γυναίκας ως θύμα που προβάλλουν αυτές οι ταινίες. Οι κριτικές αναλύσεις του κινηματογράφου αναφορικά με την παρουσίαση του θηλυκού ως τέρας που σχετίζεται με την μητρότητα και τις αναπαραγωγικές λειτουργίες της γυναίκας δυστυχώς υπολείπονται (Olsson, 2022 pp.6).

Παρόλα αυτά η ταύτιση των δολοφόνων γυναικών με τις μάγισσες εγείρει βασικούς προβληματισμούς με τη σειρά της. Οι μάγισσες αποτελούν αρχέγονες μορφές τρόμου. Στην κριτική βιβλιογραφία ερμηνεύονται ως πατριαρχικά σύμβολα που αναπαριστούν την απειλή του ευνουχισμού (Olsson, 2022, pp.14). Ο ανδρικός φόβος για τη γυναίκα ως ευνουχισμένη έχει αναπτύξει τον φόβο για τη γυναίκα ως ευνουχιστή σύμφωνα με την Creed, όπου η μάγισσα αποτελεί έναν από τους πιο συνηθισμένους τρόπους των ταινιών τρόμου να αναπαριστούν την τερατώδη γυναικεία φύση (Olsson, 2022, pp.22). Η αποτύπωση αυτού του φόβου γίνεται μέσω διάφορων αναπαραστάσεων της γυναικείας μορφής στον κινηματογράφο, με μία από αυτές να αποτελεί το monstrous-feminine, η αναπαράσταση της γυναίκας ως μάγισσας (Olsson, 2022, pp.7). Το *Suspiria* (1977) χρησιμοποιεί ένα από τα πιο συνηθισμένα λοιπόν, πατριαρχικά σύμβολα που αναπαριστούν την τερατώδη γυναικεία φύση. Άλλες μορφές αναπαράστασης είναι η τερατώδης μητέρα, η αρχέγονη μητέρα, το Βαμπίρ, το στοιχειωμένο σώμα, η γυναίκα ευνουχίστρια και η γυναίκα θηρευτής. (Βλ. Creed, 1994 όπου στο πρώτο μέρος, κεφάλαια 1-6, αναλύονται οι διαφορετικές αναπαραστάσεις της γυναικείας τερατώδους φύσης).

Επιπλέον, ιστορικά, το κυνήγι των μαγισσών αποτυπώνει την μετάβαση από τη φεουδαρχία στην καπιταλιστική οικονομία. Σύμφωνα με τη Federici, οι γυναίκες που κατηγορούνταν για μαγεία συχνά ήταν γυναίκες οι οποίες έλεγχαν τόσο το δικό τους σώμα όσο και άλλα σώματα, όπως για παράδειγμα οι μαίες, όπου η καπιταλιστική ανάπτυξη επινόησε το κυνήγι των μαγισσών για να αποκλείσει από την οικονομική σφαίρα την γυναίκα και να την περιορίσει στην οικιακή, υποβιβάζοντάς την σε αναπαραγωγική μηχανή (Ferguson, 2024, Federici, 2004, pp.248-252). Ο απώτερος σκοπός ήταν να καταστραφεί ο έλεγχος που ασκούσαν οι γυναίκες πάνω στις αναπαραγωγικές τους λειτουργίες και να ανοιχθεί ο δρόμος προς ένα πατριαρχικό καταπιεστικό καθεστώς (Federici, 2004, pp.32 Federici, 2019, pp.45-57). Η αναπαράσταση του πειθαρχικού ελέγχου που ασκούν οι μάγισσες στην ταινία θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον έλεγχο που επέβαλλε ο καπιταλισμός σύμφωνα με τις αναλύσεις της Federici.

Στο τέλος της ταινίας η Suzy καταστρέφει ένα αρχέτυπο, αυτό της μάγισσας, το οποίο ταυτίζεται με την ανδρική καταπίεση, η οποία το παρήγαγε (Gough, 2018, pp.65). Υπό αυτήν την έννοια, θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε την ταινία ως μια προσπάθεια να καταπολεμηθούν τα πατριαρχικά στερεότυπα και να αναδειχθεί στο τέλος η πραγματική γυναικεία φύση.

Προχωρώντας την ανάλυση, το γυναικείο σώμα αναδύεται μέσα από τις σκηνές της ταινίας ως ένα πεδίο το οποίο υποφέρει. Πονά, ματώνει, λιποθυμά, δηλητηριάζεται. Όταν διαταράσσει τα πειθαρχημένα όρια της σχολής, τότε, με κάποιον τρόπο, τιμωρείται δεχόμενο περισσότερο ακόμα πόνο, όπως για παράδειγμα το σώμα της Sara που τιμωρείται με συρματοπλέγματα επειδή προσπάθησε να ανακαλύψει το μυστικό της Ακαδημίας. Η λιποθυμία της Suzy και η σκηνή με τα σκουλήκια αντανακλούν τη θεωρία της Kristeva για την έννοια του abject. Το abject είναι το αποκείμενο, κάτι που αιωρείται μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, χωρίς να είναι τίποτε από τα δυο, θυμίζοντάς μας τα όρια του σώματός μας «ούτε υποκείμενο ούτε αντικείμενο» (Kristeva, 1982, pp.1). Συνιστά μια κατάσταση αθλιότητας, η οποία μολύνει την φαντασίωση της κυριαρχίας επί του σώματός μας, κυριαρχία την οποία πείθουμε τον εαυτό μας πως κατέχουμε. «Δεν είμαι πλέον εγώ που αποβάλλω. Το εγώ αποβάλλεται» (Kristeva, 1982, pp.3-4). Έτσι, το abject αποτελεί το αντίθετο του εγώ. Αποτελεί τον τρόπο που βιώνει ο καθένας μας όταν αντιμετωπίζει τη σωματική του πραγματικότητα, η οποία οδηγεί στην κατάρρευση της απατηλής εικόνας που έχουμε φτιάξει (Olsson, 2022, pp.7 Ferguson, 2024).

Το αίμα για την Kristeva είναι το μέσο που μας υπενθυμίζει τον θάνατο που βρίσκεται μέσα στο σώμα μας, καθώς τα αντικείμενα εκείνα που προκαλούν το abjection είναι τα απόβλητα και τα περιττώματα. «Το εσωτερικό του σώματος, σ' αυτήν την περίπτωση, εμφανίζεται για να αντισταθμίσει την κατάρρευση των ορίων μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού [...] ούρα, αίμα, σπέρμα, περιττώματα εμφανίζονται στη συνέχεια για να καθυστερήσουν ένα υποκείμενο που του λείπει ο καθαρός εαυτός του. Το abjection αυτών των ροών από μέσα γίνεται ξαφνικά το μοναδικό αντικείμενο της σεξουαλικής επιθυμίας» (Kristeva, 1982, pp.53). Χαρακτηριστικό παράδειγμα του abject αποτελεί η σκηνή με τη λιποθυμία της Suzy που παρουσιάζει το αίμα που σε κανονικές συνθήκες έπρεπε να παραμένει εντός του σώματός της, να τρέχει από τη μύτη και το στόμα παραβιάζοντας τα όρια μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού. Η παραβίαση αυτή προκαλεί τον τρόμο (Ferguson, 2024).

Στη σκηνή με τα σκουλήκια που αποτελεί άλλο ένα ακόμα παράδειγμα του abject, αυτά αποτελούν το έσχατο αποκείμενο, καθώς συνδέονται με τη σήψη και τον θάνατο. Αυτός ο τρομακτικός σκοπός των σκουληκιών έρχεται σε πλήρη αντίφαση με τα νεανικά σώματα των μαθητριών, προκαλώντας απέχθεια και αηδία. Η Helena Marcos αποτελεί, επίσης, ένα παράδειγμα του abject, καθώς το ρυτιδιασμένο, σαπισμένο σώμα της αποτελεί ένα πλάσμα που αιωρείται μεταξύ ζωής και θανάτου και πρέπει τελικά να καταστραφεί για να απελευθερωθεί η Suzy (Ferguson, 2024). Η κατάσταση της βάνανσης απώλειας του σωματικού ελέγχου, που επισημαίνει η Kristeva, βρίσκει την πιο τραγική του εφαρμογή στην χρήση των σωμάτων των μπαλαρίνων από την Marcos ως εργαλεία για την άσκηση της μαγείας της (Ferguson, 2024).

Ο κατακερματισμός του σώματος της Sara από τα συρματοπλέγματα αποτελεί άλλη μια μετουσίωση του abject, όπου το εσωτερικό βγαίνει στην επιφάνεια με το σκίσιμο του δέρματος, προκαλώντας αποστροφή στον θεατή καθώς η εικόνα παραβιάζει τη σωματική ακεραιότητα. Η επιτήρηση επιπλέον, που προέρχεται είτε έξωθεν είτε έσωθεν οδηγεί σε μια κατάσταση abjection, σε μια ριζική αλλοτρίωση του γυναικείου σώματος (Βλ. τον παραλληλισμό που κάνει η Barkty με την γυναίκα που αναγκάζεται να αυτοεπιτηρεί συνέχεια τον εαυτό της και την εμφάνισή της θυμίζοντάς μας το Πανοπτικό του Μπένθαμ.).

Ο χώρος της σχολής με την αυστηρή πειθαρχία του δημιουργεί την αίσθηση του εγκλωβισμού των γυναικείων σωμάτων και οι αντιθέσεις μεταξύ καθηγητριών και

μαθητριών οξύνονται από τον ανταγωνισμό που προωθείται μεταξύ τους. Οι δεσμοί που αναπτύσσουν οι κοπέλες μεταξύ τους προάγουν τη γυναικεία αλληλεγγύη και την αίσθηση ότι ενωμένες μπορούν να οδηγηθούν στη λύση του μυστηρίου και στη νίκη έναντι των μαγισσών.

Η Suzy καταφέρνει να νικήσει όντας η μόνη επιζώντας στηριζόμενη στις δικές της και μόνο δυνάμεις. Η βοήθεια δεν έρχεται από κάποιον άνδρα ούτε από την υιοθέτηση ανδρικών προτύπων ανδρείας και δύναμης.

Επιπλέον, μια διαφορετική προσέγγιση η οποία απέχει από τις φεμινιστικές κριτικές επιχειρεί η Gough, εκκινώντας από το γεγονός πως τελικά οι δολοφόνοι αποδεικνύονται γυναίκες, θεωρώντας υπερβολικές τις κριτικές που εστιάζουν στο άγχος του ευνουχισμού και την αντικειμενοποίηση των γυναικών. Η ίδια εστιάζει στο σκηνικό του μπαλέτου και στην κεντρική οπτική γωνία της μπαλαρίνας-πρωταγωνίστριας ερμηνεύοντας την ταινία ως μια αντανάκλαση των ανησυχιών για την θηλυκή ταυτότητα (Gough, 2018, pp.52· Olsson, 2022, pp.8). Η ταινία περιστρεφόμενη γύρω από τον γυναικοκεντρικό της άξονα αντανακλά τα γυναικεία άγχη ταυτότητας (Olsson, 2022, pp.26). Οι σκηνές με τις δολοφονίες ψυχαναλυτικά αντιπροσωπεύουν τους φόβους της μπαλαρίνας που τους προβάλλει εξωτερικά πάνω σε άλλα θυματοποιημένα γυναικεία σώματα (Olsson, 2022, pp.27). Παράλληλα οι σκηνές με την φθαρτότητα του σώματος (π.χ. η σκηνή λιποθυμίας της Suzy με το αίμα που τρέχει από τη μύτη της) υποδηλώνουν την εύθραυστη και ρευστή φύση του σώματος της μπαλαρίνας (Gough, 2018, pp.67).

Οι μπαλαρίνες αντιπροσωπεύουν αρχέτυπες ιδέες, οι οποίες σχετίζονται με την αιώνια παρθενία, την αγνότητα και το απρόσιτο. Ο ρόλος της μπαλαρίνας φέρει απαιτήσεις που σχετίζονται με τον σωματικό έλεγχο, κινήσεις ακριβείας, κ.α. που διαιώνίζουν την κοινωνική κατασκευή του φύλου σε μια στυλιζαρισμένη επανάληψη της χορογραφίας του μπαλέτου (Gough, 2018, pp.54). Η μπαλαρίνα είναι αναγκασμένη να κρύβει την εύθραυστη φύση του σώματός της για να ικανοποιήσει τις φαντασιώσεις ενός τελειοποιημένου εξωτερικού περιβλήματος. Η Suzy είναι ανίκανη να ελέγξει το σώμα της, ένα σώμα που συσσωρεύει τις επαγγελματικές και φιλόδοξες ανησυχίες της συγκροτώντας την ταυτότητά της, αλλά παράλληλα καταστέλλεται. Η μπαλαρίνα ως αρχετυπικό καταπιεσμένο και εξιδανικευμένο σώμα έρχεται σε αντίθεση με τον σκιώδη εαυτό, επιθυμώντας τους καταπιεσμένους σωματικούς φόβους και επιθυμίες της, που προβάλλουν ως τραύμα και καταπίεση του φυσικού σώματός της (Gough, 2018, pp.58).

Στην προσπάθειά της να καταστείλει τους φυσικούς περιορισμούς του φυσικού σώματός της προκειμένου να ικανοποιήσει την εξιδανικευμένη εικόνα της μπαλαρίνας οδηγείται σε ψυχολογικό κατακερματισμό (Gough, 2018, pp.58). Η Gough θεωρεί πως η ταινία αναδεικνύει και υπομονεύει εντέλει ενεργά τους πατριαρχικούς μηχανισμούς μέσω ενός μητριαρχικού περιβάλλοντος και μέσω της ψυχοσεξουαλικής υπερφυσικής εικόνας η οποία αρθρώνει τα γυναικεία άγχη ταυτότητας (Gough, 2018, pp.59).

Σε κάθε περίπτωση, σε όποια ανάλυση επιλέξουμε να κινηθούμε, υπάρχει ένα ζητούμενο το οποίο παραμένει αναφορικά με το γεγονός πως «οι ιστορίες των γυναικών στον κινηματογράφο ορίζονται, περιορίζονται και αναπαρίστανται από άνδρες» (Merrill, 2019). Ακόμα και αν δεχθούμε πως η ταινία αναπαριστά τα γυναικεία άγχη ταυτότητας από μια θηλυκή σκοπιά, η προβληματική ανάδειξη του γυναικείου σώματος ως αντικειμένου που συσσωρεύει τις πατριαρχικές φαντασιώσεις παραμένει. Η αισθητικοποίηση του γυναικείου σώματος το οποίο κατακερματίζεται βίαια και στέκει σαν πίνακας ζωγραφικής στις οθόνες μας δεν δύναται να παρακαμφθεί.

4.3 Opera (1987)

4.3.1 Εισαγωγική περίληψη της ταινίας

Η νεαρή τραγουδίστρια όπερας, Betty, έχει τη μεγάλη της ευκαιρία όταν το προηγούμενο αστέρι μιας παραγωγής του Μάκβεθ του Βέρντι χτυπιέται από αυτοκίνητο. Πεισμένη ότι η Όπερα είναι κακή τύχη, δέχεται - και γίνεται ο στόχος (με το αδιαμφισβήτητο ύφος του Argento) ενός ψυχοπαθούς - ενός άντρα που κατοικεί στους εφιάλτες της από την παιδική της ηλικία. Η ταινία αποτελεί ένα από τα τελευταία αριστουργήματα του σκηνοθέτη. Κυκλοφόρησε το 1987 στην Αγγλία με τον τίτλο *Terror at the Opera*. (IMDb b, 2026).

4.3.2 Ανάλυση σκηνών

Η ταινία εκκινεί με κυρίαρχο οπτικό στοιχείο τα μαύρα κοράκια εντός του χώρου της Όπερας. Στην εναρκτήρια σκηνή, το κοντινό πλάνο στο μάτι του κορακιού στο οποίο αντικατοπτρίζεται το εσωτερικό της Όπερας (Εικόνα B1), ιχνηλατεί την επιρροή του Argento από το ποίημα *Το κοράκι (1845)*, του Edgar Allan Poe (Hennessay, 2008),

(Argento, 1987, 00:01:37). Στη συνέχεια, η κινούμενη κάμερα αποτυπώνει μια πράξη βίας που διαπράττεται από την πρωταγωνίστρια της Όπερας, η οποία καρφώνει το τακούνι της πάνω στο πουλί (Argento, 1987, 00:01:38). Η σκηνή αυτή, με το τακούνι-στιλέτο που συνθλίβει το κοράκι, προετοιμάζει τον θεατή για την αγριότητα και βιαιότητα που θα ακολουθήσει στην ταινία. Τεχνικά, το αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με ένα fetishistic close up, το οποίο εμμονικά εστιάζει σε ένα αντικείμενο φετίχ, το γυναικείο τακούνι.

Η κάμερα ακολουθεί το γυναικείο πόδι με τρόπο ηδονοβλεπτικό, ενώ ο ήχος του βηματισμού είναι εκκωφαντικός, μεταλλικός και ξερός. Η στιγμή της σύνθλιψης ενισχύεται από έναν υπερρεαλιστικό ηχητικό σχεδιασμό που αποσκοπεί στην πρόκληση τρόμου και αποτροπιασμού στον θεατή. Αν και το πρόσωπο δεν αποκαλύπτεται στην κάμερα, πρόκειται για τη Mara Cecova, μια γοητευτική ντίβα υψηλού κοινωνικού κύρους της οποίας η ομορφιά λειτουργεί ως προκάλυμμα για την εσωτερική της βιαιότητα. Το γυναικείο τακούνι, διαχρονικό σύμβολο σεξουαλικότητας, μετατρέπεται εδώ σε θανατηφόρο όπλο. Από ψυχαναλυτική σκοπιά, το αντικείμενο αυτό παραπέμπει στο αρχέτυπο της φαλλικής γυναίκας και καθίσταται όργανο επιβολής. Παράλληλα, υπό ένα φεμινιστικό πρίσμα, η πράξη υποδηλώνει την εσωτερικευμένη πατριαρχική καταπίεση και βία. Η πρωταγωνίστρια της Όπερας, εγκλωβισμένη στη ματαιοδοξία της, υιοθετεί μια τοξική και βίαιη αντρική συμπεριφορά για να εξοντώσει το κοράκι -ένα σύμβολο που, όπως θα φανεί στη συνέχεια, αντιπροσωπεύει τη φύση, την αλήθεια και τη δικαιοσύνη, μέσω ενός τεχνητού αντικειμένου που ταυτίζεται στη σκηνή αυτή με τη φετιχιστική εξουσία.

Η ωμή βία μετουσιώνεται σε μια πρόσκαιρη αίσθηση αθωότητας με την αλλαγή του σκηνικού και τη μεταφορά στο δωμάτιο της Betty (Cristina Marsillach), η οποία εμφανίζεται κρατώντας ένα λούτρινο αρκουδάκι (Argento, 1987, 00:05:08). Είναι η αντικαταστάτρια της πρωταγωνίστριας, η οποία είναι σκεπτική σχετικά με την ανάληψη του ρόλου. Η παρουσία ενός αόρατου παρατηρητή στον αεραγωγό του δωματίου, εντείνει την απειλητική ατμόσφαιρα, προοικονομώντας την έλευση του δολοφόνου (Argento, 1987, 00:04:42).

Με την επιστροφή στον χώρο της Όπερας, ερχόμαστε σε μια πρώτη επαφή με τη φιγούρα του δολοφόνου, η οποία σκιαγραφείται αποσπασματικά χωρίς να μας αποκαλύπτεται πλήρως. Κεντρικό στοιχείο εδώ αποτελούν τα μαύρα κιάλια, τα οποία δεν λειτουργούν απλώς ως τεχνικό εργαλείο, αλλά ως μέσο ηδονοβλεπτικού φετιχισμού (Argento, 1987,

00:12:05). Μέσω αυτών, ο δολοφόνος εκμηδενίζει την αντικειμενική απόσταση και αγγίζει βλεμματικά το θύμα του.

Ο Argento χρησιμοποιεί έντονα ζουμ, ενισχύοντας στον θεατή την αίσθηση παραβίασης της ιδιωτικότητας. Υιοθετώντας την οπτική γωνία του θύτη (POV shot), ο σκηνοθέτης θέτει τον θεατή στη θέση του ηδονοβλεψία, καθιστώντας τον συμμετοχο στην πατριαρχική επιβολή πάνω στο γυναικείο σώμα και αναδεικνύοντας το male gaze - το ανδρικό πανοπτικό βλέμμα - που εξερευνά και παρακολουθεί το γυναικείο σώμα ως αντικείμενο (Cooper, 2006, pp.63-71). Κάποιος από το προσωπικό τον αντιλαμβάνεται, όμως, και ο δολοφόνος μη χάνοντας χρόνο προβαίνει στην πρώτη δολοφονία του έργου (Argento, 1987, 00:14:04). Τα φώτα σβήνουν, η όπερα συνεχίζεται και τα μαύρα κοράκια αποτελούν μέρος του σκηνικού.

Με το πέρας της παράστασης (Argento, 1987, 00:18:54), ο αστυνόμος Santini (Urbano Barberini) προσεγγίζει την Betty στο καμαρίνι της, σε μια πρώτη άμεση επαφή με το πρόσχημα ενός αυτόγραφου (Εικόνα B2). Ακολουθεί η λήψη ενός δώρου από έναν ανώνυμο θαυμαστή, ένα μπουκάλι κολόνιας το οποίο η Betty τελικά αδειάζει στον νιπτήρα (Argento, 1987, 00:21:38). Η σκηνή αυτή εισάγει τον φετιχισμό της όσφρησης. Το άρωμα, από σύμβολο θηλυκότητας και γοητείας, μετατρέπεται σε όργανο ψυχολογικής πίεσης στα χέρια του δολοφόνου. Μέσω αυτού αναμοχλεύεται η πιο πρωτόγονη αίσθηση της πρωταγωνίστριας, φέρνοντας στην επιφάνεια το υποβόσκων τραύμα που συνδέεται με τη μητέρα της.

Η επόμενη σκηνή διαδραματίζεται στην άδεια Όπερα αυτήν τη φορά, όπου ο δολοφόνος επιστρέφει στον τόπο του εγκλήματος και διεισδύει στον χώρο φύλαξης των κοστούμιών. Εκεί φυλάσσεται το φόρεμα που φορούσε η Betty κατά τη διάρκεια της παράστασης, ενώ στον ίδιο χώρο βρίσκονται και τα κλουβιά που φιλοξενούν τα μαύρα κοράκια. Ο φακός (Argento, 1987, 00:26:00), εστιάζει με έντονα ζουμ στα μαύρα δερμάτινα γάντια – κλασσικό φετιχιστικό μοτίβο του Argento – και στο μαχαίρι που κρατά ο δολοφόνος, με το οποίο σκίζει και καταστρέφει το φόρεμα (McDonagh, 2010, pp.182-5).

Τα μαύρα δερμάτινα γάντια που φορά ο δολοφόνος αποτελούν ακόμα ένα κυρίαρχο αντικείμενο φετίχ στη φιμολογία του σκηνοθέτη. Ο Argento εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο τα γάντια διαμεσολαβούν την επαφή με το γυναικείο σώμα και τον χειρισμό των φονικών εργαλείων (McDonagh, 2010, 185). Ως παγερό αντικείμενο, το δερμάτινο γάντι

υποκαθιστά την ανθρώπινη ζεστασιά, ακυρώνοντας την άμεση σωματική επαφή και αντικαθιστώντας την με έναν απόλυτο, εργαλειακό έλεγχο. Το γάντι προστατεύει τον δολοφόνο από την εγγύτητα και την άμεση σωματική επαφή με το θύμα, ενώ παράλληλα μετατρέπει τη βία σε ένα καλλιτεχνικό και φετιχιστικό θέαμα που φέρει σαφείς BDSM αναφορές. Η πράξη αυτή αποτελεί μια συμβολική επίθεση στο σώμα της πρωταγωνίστριας μέσω του αντικειμένου που την αντιπροσωπεύει, του φορέματος.

Η αναταραχή των πουλιών από την παρουσία του οδηγεί στην απελευθέρωσή τους από το κλουβί, η οποία προκαλεί τη βίαιη αντίδραση του δολοφόνου. Αποκεφαλίζει ένα από αυτά καθώς τον πλησιάζει και ακολουθεί σφαγή και άλλων πουλιών υπό τη συνοδεία του υστερικού, εκκωφαντικού του γέλιου (Argento, 1987, 00:26:36, 00:27:26). Η κάμερα εστιάζει επίμονα στα μάτια των πουλιών, υπογραμμίζοντας τη λειτουργία τους ως σιωπηλών μαρτύρων της βιαιότητας. Η εμμονή αυτή του Argento στο βλέμμα των πουλιών προοικονομεί την εξέλιξη της ταινίας, όπου τα κοράκια θα καταστούν το μέσο για την αποκάλυψη της αλήθειας.

Η επόμενη σκηνή εξελίσσεται με την Betty με φόντο ένα κρεβάτι όπου βρίσκεται με το αγόρι της, Stefano. Καθώς εκείνος απομακρύνεται για λίγο από το δωμάτιο για να της φέρει τσάι, ο δολοφόνος εισβάλλει, ακινητοποιεί την Betty και εφαρμόζει το πιο εμβληματικό βασανιστήριο της ταινίας, τοποθετεί με κολλητική ταινία βελόνες κάτω από τα βλέφαρά της (Εικόνα Β3). Μέσω ενός υποκειμενικού πλάνου (POV) ο θεατής βλέπει ό,τι και η πρωταγωνίστρια –τις άκρες των βελόνων– βιώνοντας την απειλή της τύφλωσης σε περίπτωση που εκείνη επιχειρήσει να κλείσει τα μάτια της (Hunt, 2000, pp.325). (Argento, 1987, 00:31:28 ως 00:31:49). Ο Stefano, επιστρέφοντας στο δωμάτιο, την αντικρύζει έτσι και πριν προλάβει να αντιδράσει, ο δολοφόνος του καρφώνει το μαχαίρι στον λαιμό και μετά τον κατασφάζει μπροστά στα μάτια της (Argento, 1987, 00:31:58.). Ο δολοφόνος την πλησιάζει και αφού της πιάνει το στήθος, λύνει με το μαχαίρι του το σχοινί που την κρατά (Argento, 1987, 00:32:43).

4.3.3 Ερμηνευτικές προεκτάσεις

Η κεντρική πλοκή της ταινίας περιστρέφεται γύρω από αυτόν τον εξαναγκαστικό ηδονοβλεψισμό. Ο ίδιος ο Argento έχει δηλώσει πως η ιδέα αυτή προέκυψε από την ενόχλησή του όταν οι θεατές κάλυπταν τα μάτια τους μπροστά στις σκηνές τρόμου: «Για χρόνια, με ενοχλούσαν οι άνθρωποι που καλύπτουν τα μάτια τους στις πιο φρικιαστικές

στιγμές των ταινιών μου. Γυρίζω αυτές τις εικόνες επειδή θέλω οι άνθρωποι να τις βλέπουν και όχι να αποφεύγουν τη θετική αντιμετώπιση των φόβων τους κοιτάζοντας αλλού. Έτσι σκέφτηκα πώς θα ήταν δυνατόν να το πετύχω αυτό και να αναγκάσω κάποιον να παρακολουθήσει την πιο φρικτή δολοφονία και να βεβαιωθώ ότι δεν μπορεί να αποστρέψει το βλέμμα του» (Fletcher, 2019, McDonagh, 2010, pp.184).

Η ταινία λειτουργεί ως μια «άρια βίας πέρα από κάθε φαντασία», (Hunt, 2000, pp.325-6) όπου η ηδονή του βλέμματος και η ίδια η πράξη της θέασης καθίστανται ο κεντρικός θεματικός άξονας της ταινίας. Το βλέμμα δεν είναι επιλογή, αλλά ένα βασανιστήριο με το οποίο ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την Betty ως υποκατάστατο του θεατή, εξαναγκάζοντάς τον να συμμετέχει στην ηδονοβλεπτική βία χωρίς δυνατότητα διαφυγής (Hunt, 2000, pp.32-6). Η βελόνα, ως εργαλείο διείσδυσης, μετατρέπει το μάτι από όργανο αντίληψης σε εργαλείο πόνου, υπογραμμίζοντας τη σαδιστική φύση του κινηματογραφικού φακού (Cooper, 2006, pp.67).

Το βλέμμα φετιχοποιείται, επιτρέποντας στον σκηνοθέτη να επιβάλει μια πατριαρχική κυριαρχία πάνω στο σώμα και στον χώρο. Η σκηνή με τις βελόνες στα βλέφαρα, αποτελεί μια σαδιστική μέθοδο έκθεσης στην εικόνα. Τεχνικά, για να δοθεί αυτό το αποτέλεσμα, ο Argento συνεργάστηκε με τον Sergio Stivaletti, ειδικό στα εφέ, τοποθετώντας πραγματικές βελόνες σε ελάχιστη απόσταση από τα μάτια της Cristina Marsillach. Μέσω υπερβολικά κοντινών πλάνων (extreme close-ups), η κάμερα εστιάζει στην υγραποίηση του βλεφάρου, προκαλώντας στον θεατή το φαινόμενο του eye horror – μια σωματική ενόχληση που ενεργοποιεί αντανακλαστικά την αναγκαιότητα να ανοιγοκλείσει τα δικά του μάτια (Gracey, 2010, 116). Μέσω του δολοφόνου, ο Argento, απευθύνεται στον ίδιο τον θεατή, παροτρύνοντάς τον να μην κλείσει τα μάτια μπροστά στις σκηνές βίας. Πρόκειται για μια σαδιστική επίθεση στον θεατή, όπου η κάμερα, παρέχει μια οπτική γωνία ακόμη πιο κοντινή στη φρίκη από αυτήν που επιβάλλεται στην ίδια την Betty (Hunt, 2000, pp. 334).

Αυτή η καθήλωση του βλέμματος δημιουργεί μια απόλυτη μαζοχιστική συνθήκη, η οποία εναρμονίζεται απόλυτα με την ανάλυση του Gilles Deleuze για την αναστολή και το τελετουργικό (Deleuze, 1989, pp.32-5, 51, 71-4). Οι βελόνες μέσω των οποίων η ηρωίδα και ο θεατής καθηλώνονται σε μια κατάσταση τρόμου η οποία δεν δύναται να διακοπεί, αντιστοιχούν στην αναστολή του Deleuze. Οι δολοφονίες που λαμβάνουν χώρα ως σκηνοθετημένες παραστάσεις και η χρήση της Όπερας από τον Argento ως το πλαίσιο

ενός συμβολαίου όπου όλα συμβαίνουν με έναν καλλιτεχνικό τρόπο παραπέμπουν στο τελετουργικό του Deleuze. Τέλος, η κίνηση της κάμερας, εκτελεσμένη με μαθηματική και σχεδόν απάνθρωπη ακρίβεια, αντικατοπτρίζει την παγωμένη αισθητική και ψυχρότητα του Deleuze (Balmain, 2004, pp.255).

Η Betty και ο θεατής αναγκάζονται να γίνουν μάρτυρες της βίας μέσω της ηδονοβλεψίας. Το βλέμμα αποκτά μια εξαναγκαστική χροιά στην ταινία· ο δολοφόνος εξαναγκάζει την πρωταγωνίστρια σε ηδονοβλεψία. Εξαναγκάζει το γυναικείο βλέμμα να παρακολουθήσει την βιαιότητα των εγκλημάτων του. Ο οφθαλμός από όργανο μετατρέπεται σε απειλούμενο αντικείμενο-φετίχ. Η ηδονή του δολοφόνου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον έλεγχο του γυναικείου βλέμματος –την αναγκάζει να βλέπει αυτό που ο ίδιος θέλει. Όπως ο Argento αναφέρει «ο δολοφόνος θέλει η ίδια να τα δει όλα καθώς η αναγκαστική της συγκράτηση θα φέρει τον απόλυτο οργασμό- η διάπραξη του θανάτου είναι η πιο ξεκάθαρη πράξη αγάπης» (Hunt, 2000, pp.332). Υπό αυτήν την έννοια, η βία και η σεξουαλικότητα λειτουργούν ως αλληλένδετα υποκατάστατα καθιστώντας την ταινία μια σπουδή πάνω στον εξαναγκαστικό ηδονοβλεψισμό (Hunt, 2000, pp.332).

Το γυναικείο σώμα της Betty εργαλειοποιείται, λειτουργώντας ως παθητικός αποδέκτης μέσω του οποίου διαμεσολαβείται η θέαση της βίας. Υπό μια φεμινιστική σκοπιά, η συνθήκη αυτή αποτελεί μια ακραία οπτικοποίηση του πατριαρχικού βλέμματος (male gaze), συμβολίζοντας τη γυναίκα η οποία, εντός μιας πατριαρχικά δομημένης κοινωνίας, εξαναγκάζεται να ανέχεται καταστάσεις πέραν του ελέγχου της. Αποτελεί μια ακραία μεταφορά της γυναίκας ως καθρέφτη μέσω του οποίου οι άντρες καθρεφτίζουν την δική τους ισχύ και εξουσία.

Παρά την ωμότητά της, η σκηνή διακρίνεται για την ιδιαίτερη χρωματική της παλέτα, η οποία παραπέμπει σε πίνακα ζωγραφικής. Το λευκό του οφθαλμού, το ψυχρό ασημί της βελόνας και η ωχρότητα της επιδερμίδας της ηθοποιού δημιουργούν μια έντονη αντίθεση με το κόκκινο του αίματος, εντείνοντας την αίσθηση της βιαιότητας. Η σταθερότητα και η σχεδόν απόλυτη ακινησία της κάμερας σε αυτό το πλάνο, κλιμακώνουν την αγωνία, καθώς ο θεατής καρδιοχτυπά με τον φόβο ενός πιθανού βλεφαρισμού.

Ωστόσο, ο εξαναγκασμός μέσω της ακινητοποίησης και της παραβίασης του βλέμματος μετατοπίζει την Betty από τη θέση του θύματος σε εκείνη του ενεργού συμμετέχοντα στο σκηνοθετημένο δράμα του δολοφόνου. Σε αυτό το σημείο, οι παραδοσιακές ερμηνείες

περί ανδρικής επιθετικότητας και γυναικείας καταπίεσης φαίνονται εδώ να κάμπτονται (Balmain, 2004, pp.261). Η Betty δεν είναι απλώς ένας παρατηρητής, αλλά το αναγκαίο έτερο μιας τελετουργικής πράξης η οποία υπερβαίνει την παθολογία και αγγίζει τα όρια μιας διαστροφικής καλλιτεχνικής δημιουργίας (Cooper, 2006, pp.69). Όπως υποδηλώνει η ανάλυση του Deleuze η αναστολή αυτής της στιγμής μετατρέπει τον πόνο σε μια παγωμένη, αισθητική εμπειρία που επαναπροσδιορίζει τη σχέση θύτη και θύματος (Deleuze, 1989, pp.33.).

Η σκηνή με τη Giulia, η οποία προσπαθεί να επιδιορθώσει το κατεστραμμένο φόρεμα της Betty συνοψίζει τη φετιχιστική θέαση (Argento, 1987, 00:49:00). Ο δολοφόνος εγκλωβίζει την Betty μέσα στη γυάλινη προθήκη όπου φυλασσόταν το φόρεμα, εφαρμόζει εκ νέου το βασανιστήριο με τις βελόνες και την εξαναγκάζει να παρακολουθήσει άλλη μια δολοφονία· αυτήν της συνεργάτιδάς της (Argento, 1987, 00:52:57). Η Giulia κατάφερε να τον χτυπήσει και στην προσπάθειά της να του βγάλει τη μάσκα μόλις αποκαλύπτει το πρόσωπό του, ο δολοφόνος την πνίγει (Εικόνα Β4), της αφαιρεί τη γλώσσα με το ψαλίδι ραπτικής και διαρρηγνύει το στέρνο της, προκειμένου να ανακτήσει το βραχιόλι που αποτελεί το αποδεικτικό στοιχείο αλλά και το αντικείμενο φετίχ που θεωρεί πως του ανήκει (Argento, 1987, 00:53:05 – 00:56:30).

Η δολοφονία της Giulia βρίθει φετιχιστικών στοιχείων. Ο δολοφόνος χειρίζεται το ψαλίδι πάνω στο σώμα της με έντονα ερωτικό τρόπο, ενώ η αντίθεση των τρεμάμενων χειλιών της πάνω στο ψυχρό μεταλλικό αντικείμενο συνιστούν κλασσικό φετιχιστικό μοτίβο του Argento. Ο ακρωτηριασμός της γλώσσας φέρει βαθύ συμβολισμό. Υποδηλώνει τη βίαιη αποσιώπηση της γυναίκας εντός μιας πατριαρχικής κοινωνίας που της στερεί τον λόγο. Η Giulia ως το υποκείμενο που γνωρίζει και έχει συνδέσει τα γεγονότα στερείται την ικανότητα να επικοινωνήσει την αλήθεια. Η αποκάλυψη της αλήθειας παραπέμπει στο άνοιγμα του κουτιού της Πανδώρας, που απογυμνώνει το φετίχ από τον ρόλο του, ο οποίος συνίσταται στην απόκρυψη της αλήθειας. Η Giulia τιμωρείται διότι άνοιξε αυτό το κουτί (Βλ. ανάλυση για τη γυναικεία περιέργεια Υποκεφάλαιο 2.4 της παρούσας εργασίας).

Επιπλέον, η σκηνή αναδεικνύει την τάση του φετιχισμού να απομονώνει και να αυτονομεί μέλη του σώματος, μετατρέποντας τα σε αντικείμενα. Τα αποσπασματικά πλάνα της Betty εντός του γυάλινου κλουβιού, το οποίο παλαισιώνεται από την προσεκτική τοποθέτηση κούκλων μανεκέν στο φόντο, ενισχύουν αυτήν την αίσθηση. Σύμφωνα με τον Balmain, με

αυτόν τον τρόπο ο Argento στρέφει την προσοχή του θεατή στον διπλασιασμό της γυναίκας ως εικόνας και της γυναίκας ως αντικειμένου και στον τρόπο που το ένα υποκαθιστά το άλλο στα πλαίσια μιας εμπορευματικής κουλτούρας με την εικόνα να αποτελεί ένα κατεξοχήν έκδηλο της παθητικής και αναλώσιμης θηλυκότητας (Balmain, 2004, 264).

Ο επόμενος φόνος διαδραματίζεται στην κατοικία της Betty, κατά την επίσκεψη της φίλης της, Mira. Ο δολοφόνος χτυπά το κουδούνι και η κάμερα εστιάζει στο ματάκι της πόρτας, το οποίο μετατρέπεται σε έναν ακόμη επικίνδυνο φακό, στον οποίο τοποθετεί το μάτι της για να δει ποιος είναι (Εικόνα B5). Η σφαίρα διαπερνά το ματάκι και κατ' επέκταση τον οφθαλμό της Mira, με ένα υποκειμενικό πλάνο που ακολουθεί την τροχιά της σφαίρας έως τον εγκέφαλό της (Argento, 1987, 01:08:11.). Οι σκηνές τρόμου πλαισιώνονται από έναν επαναλαμβανόμενο ηχητικό παλμό (μπιπ) που παραπέμπει σε καρδιακό ρυθμό, ενώ εμβόλιμα πλάνα μιας παλλόμενης καρδιάς εντείνουν την οργανική αγωνία (McDonagh, 2010, pp.186).

Η σκηνή με τον πυροβολισμό του οφθαλμού συμβολίζει την παθολογική ηδονοβλεψία και την πατριαρχική εμμονή με την παραβίαση της γυναικείας ιδιωτικότητας. Η σφαίρα που διαπερνά τον οφθαλμό λειτουργεί ως υποκατάστατο φαλλού, μετατρέποντας τη φονική διείσδυση σε μια συμβολική πράξη σεξουαλικής βίας, η οποία παράγει ένα επώδυνο αισθητικό θέαμα. Παράλληλα, η πράξη αυτή θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως τιμωρία της γυναίκας, η οποία επιχειρεί να αντιστρέψει τους ρόλους και κατ' επέκταση τους όρους της θέασης, η Mira, προσπαθώντας να κατοπτεύσει τον χώρο έξω από την πόρτα, μετατρέπεται από αντικείμενο σε ενεργό παρατηρητή. Αυτή η οικειοποίηση του βλέμματος, που παραδοσιακά ανήκει μόνο στο ανδρικό φύλο, καταστέλλεται βίαια.

Τεχνικά, η λεπτομερής λήψη της τροχιάς της σφαίρας σε αργή κίνηση αποτελεί ένα υπερρεαλιστικό εφέ το οποίο εκφράζει τη ρήξη με τον κανόνα αναλογικότητας και της αληθοφάνειας του πραγματικού αντικειμένου. Η εμμονική εστίαση στη βία και η αισθητικοποίηση του τραύματος προκαλούν στον θεατή μια εμπειρία που προσομοιάζει με το Σύνδρομο του Σταντάλ—μια ψυχοσωματική κατάσταση κατάρρευσης η οποία προκαλείται από την έκθεση ενός ατόμου σε έργα τέχνης με εξαιρετική ομορφιά (Giusti, 2012, pp.75.).

Η αποκάλυψη του μυστικού του αεραγωγού ανατρέπει τις προσδοκίες, καθώς ο παρατηρητής δεν είναι ο δολοφόνος (Εικόνα Β6), αλλά ένα μικρό κοριτσάκι, το οποίο βοηθά την Betty να αποδράσει από το διαμέρισμά της και να κρυφτεί (Argento, 1987, 01:13:30). Η σκηνή της διάσωσης της Betty από το κορίτσι βρίθει συμβολισμών. Το αγνό και αθώο βλέμμα του μικρού κοριτσιού αντιπροσωπεύει μια αποστασιοποίηση από τον φετιχισμό και τη σεξουαλικοποιημένη βία που κυριαρχεί στην υπόλοιπη ταινία. Τα βλέμματά τους ενώνονται χωρίς τη διαμεσολάβηση του πατριαρχικού male gaze, αναδεικνύοντας μια αυθεντική ανθρώπινη επαφή. Η σωτηρία και η κάθαρση δεν έρχονται από κάποιο αντρικό πρότυπο ισχύος, αλλά από την παιδική αθωότητα και τη γυναικεία αλληλεγγύη, τοποθετώντας την ηρωίδα εκτός των παραδοσιακών πατριαρχικών στερεοτύπων (Gracey, 2010, pp.117).

Η σκηνή της κορύφωσης στην κατάμεστη Όπερα την ώρα της παράστασης αποτελεί τον θρίαμβο της αποκάλυψης του δολοφόνου. Ο σκηνοθέτης της παράστασης, Marco, απελευθερώνει τα κοράκια, τα οποία λειτουργούν πλέον ως όργανα απονομής δικαιοσύνης (Argento, 1987, 01:25:36). Τα πουλιά αναγνωρίζουν τον δολοφόνο από το βράδυ της σφαγής στο βεστιάριο και επιτίθενται στον αστυνομικό Santini, βγάζοντάς του το μάτι (Εικόνα Β7). Η σκηνή αυτή επισφραγίζει μια τραγική ειρωνεία, η οποία θυμίζει αρχαιοελληνική τραγωδία, καθώς ο ίδιος ο θύτης ο οποίος εξανάγκαζε την Betty στη θέαση της βίας υπό την απειλή των βελόνων, τιμωρείται με την απώλεια της δικής του όρασης (Argento, 1987, 01:27:53).

Τα μαύρα κοράκια παρότι τρομαχτικά, στα χέρια του Argento μετατρέπονται σε ένα σκηνοθετικό εργαλείο με το οποίο καταφέρνει να ξεπεράσει τα περιορισμένα όρια της ανθρώπινης ματιάς. Στο σημείο αυτό, παύουν να συμβολίζουν τον θάνατο και την κατάρρα και μετατρέπονται σε φορείς μιας έκτης αίσθησης, η οποία υπερβαίνει τους ανθρώπινους περιορισμούς. Τεχνικά, ο Argento επιτυγχάνει να αποτυπώσει με ιλιγγιώδη τρόπο το πέταγμα των πουλιών χρησιμοποιώντας τη Louma crane και μια πρόιμη μορφή skycam, η οποία κινείται με μεγάλη ταχύτητα πάνω από το κοινό της Όπερας. Το υποκειμενικό πλάνο (bird's eye POV) ταυτίζει τον θεατή με το κοράκι, χαρίζοντάς του μια πανοπτική ματιά πάνω στον ένοχο (Argento, 1987, 01:26:36). Η εστίαση στα μάτια των κορακιών μέσω macro shots υπογραμμίζει ότι η φύση είναι ο μόνος αδιάψευστος μάρτυρας της αλήθειας, εν αντιθέσει με την ανθρώπινη ματιά που είναι επιρρεπής στον φετιχισμό και τη διαστροφή.

Η τελική αναμέτρηση αποκαλύπτει το βαθύ ψυχολογικό και οντολογικό υπόβαθρο της ταινίας, εστιάζοντας στις έννοιες των απωθημένων παρορμήσεων και του τραύματος. Ο Santini ακινητοποιεί την Betty, δένοντάς την σε μια καρέκλα και καλύπτοντας τα μάτια της – μια ειρωνική αντιστροφή του προηγούμενου βασανιστηρίου που της επέβαλλε τη θέαση (Argento, 1987, 01:30:00). Στη σκηνή αυτή, ο απότομος τρόπος που της κόβει τις πέρλες από το λαιμό και ο τρόπος που αγγίζει τον λαιμό της θυμίζουν έντονα βίαιη ερωτική πράξη (Εικόνα B8). Σε αυτήν την κατάσταση σκότους της αποκαλύπτει τη διεστραμμένη σχέση που τον συνέδεε με τη μητέρα της, μετατρέποντας το παρόν σε μια εφιαλτική αναπαράσταση του παρελθόντος (Argento, 1987, 01:33:00).

Η μητέρα της Betty, η οποία συμμετείχε ενεργά και απολάμβανε τις δολοφονικές πράξεις του Santini, ενσαρκώνει το πρότυπο της ντίβας. Στον ιταλικό κινηματογράφο, η φιγούρα αυτή συμβολίζει την ισχυρή γυναίκα που, μέσω του ερωτισμού και της βίας, προσδίδει μια οπερατική, σχεδόν υπερβατική γοητεία στην οθόνη του κινηματογράφου (Balmain, 2004, pp.258). Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανάλυση της ντίβας στο (Balmain, 2004 σελίδες 257-8).

Αν και η Betty προσπαθεί σθεναρά να αρνηθεί αυτήν την παραβατική κληρονομιά, εγκλωβίζεται στην οπερατική μορφή της ντίβας, όπως συμβαίνει με τις περισσότερες γυναίκες στο κινηματογραφικό giallo του Argento (Balmain, 2004, pp.261). Η εμμονή του δολοφόνου να αναπαραγάγει τη σχέση του παρελθόντος εδράζεται στην πατριαρχική πεποίθηση της γυναίκας ως ιδιοκτησίας. Ο Santini αντικατοπτρίζοντας αυτές τις πατριαρχικές δομές, θεωρεί πως η Betty του ανήκει δικαιωματικά ως κτήμα και ως φετιχιστικό υποκατάστατο. Εφόσον η πρωταγωνίστρια αρνείται να συμμετάσχει οικειοθελώς στις διαστροφικές του ορέξεις, εκείνος καταφεύγει στον ακραίο σωματικό εξαναγκασμό μέσω των βελόνων (Για μια σύγκριση της *Οπερας* (1987), με την ταινία *Κουρδιστό Πορτοκάλι* (1971) με τη διαφορά πως εκεί επιχειρείται η εξάλειψη των αντικοινωνικών παρορμήσεων του πρωταγωνιστή και όχι η ανάδυσή τους, βλ. Hennessay, 2008).

Από μια φεμινιστική σκοπιά, αυτή ακριβώς η άρνηση της Betty συνιστά μια πράξη χειραφέτησής της. Αντιστεκόμενη στον ρόλο της συνενόχου που είχε υιοθετήσει η μητέρα της, η Betty παλεύει για την ατομική ελευθερία της βούλησης (Hunt, 2000, pp.334). Η άρνησή της να αποδεχτεί την ηδονή της βίας αποτελεί την ατομική της προσπάθεια να αποσυνδεθεί από το τραυματικό της παρελθόν και να διεκδικήσει τη δική της ταυτότητα.

Από μια άλλη όμως σκοπιά, ενώ ο δολοφόνος επιδιώκει να αναπαραγάγει τη διεστραμμένη σχέση του παρελθόντος, τοποθετώντας την Betty ως φετιχιστικό υποκατάστατο της μητέρας της, εντούτοις η μητρική φιγούρα εδώ στοιχειώνει και τα δυο υποκείμενα μέσω παρελθοντικών παραβάσεων, Betty και Santini, θολώνοντας τα όρια μεταξύ θύτη και θύματος (Balmain, 2004, pp.259). Υπό αυτό το πρίσμα, ο Santini θα μπορούσε να ιδωθεί ως ένα υποκείμενο που αναζητά τον βασανιστή του, προσπαθώντας να απελευθερώσει τα επικίνδυνα ένστικτα της Betty και να την εκπαιδεύσει ούτως ώστε να συνάψει μαζί της μια συμμαχία, ένα μαζοχιστικό συμβόλαιο, ανάλογο με αυτό που είχε συνάψει με τη μητέρα της. Αυτή η ανάγνωση σημαίνει πως ο ίδιος δεν επιθυμεί να την κάνει κτήμα του παρά τη θέλησή της (κάτι το οποίο θα επιθυμούσε ένας σαδιστής), αλλά παλεύει για μια μαζοχιστική συμμαχία μαζί της όπου η ίδια θα είναι ο βασανιστής (Balmain, 2004, pp.262 & 265).

Σύμφωνα με τον Deleuze, στη μαζοχιστική σχέση η βία σκηνοθετείται προσεχτικά και από τους δυο συμμετέχοντες, με σκοπό την ηδονή. Η γυναίκα χειραγωγεί τον άλλον συμμετέχοντα, αναθέτοντάς του έναν συγκεκριμένο ρόλο για να εκπληρώσει εντός του τελετουργικού (Balmain, 2004, pp.264).

Η εξουσία του Santini, αν και μοιάζει επιβολή, πηγάζει από τη βαθιά του επιθυμία να βρεθεί σε μια θέση αδυναμίας, πηγάζει από τη μαζοχιστική αναζήτηση ενός δεσποτικού άλλου, ενισχύοντας μια ερμηνεία όπου το θηλυκό εσωτερικεύεται στο αρσενικό υποκείμενο. Αυτή η προσέγγιση της ταινίας ως μιας μαζοχιστικής φαντασίωσης παρέχει μια αποσταθεροποίηση των παραδοσιακών έμφυλων πολιτικών και της σεξουαλικής ζωής πέρα από το τυπικό δυτικό δίπολο ενεργητικού-παθητικού.

«Είναι τόσο λάθος να θεωρούμε τις ταινίες του ως μισογυνικές ή πατριαρχικές φαντασιώσεις. Η θεαματική επίδραση του τρόμου είναι μια θεαματική υπερβολή, που παράγεται όταν τα κακοποιημένα σώματα ωθούνται στα όρια τούς» (Balmain, 2004, pp.272 · Shaviro, 1993, 60:1). Όπως επισημαίνει ο Gallant *«η Όπερα είναι μια θεαματική απεικόνιση της σαδομαζοχιστικής σκηνής στην οποία ο καθοριστικός παράγοντας είναι η επιθυμία να αισθάνεται κανείς ενοχές»* (Gallant, 2000, pp.210). Υπό αυτήν την έννοια, η ταινία αναδεικνύει την ρευστότητα της εξουσίας σε πολλές και διαφορετικές εκφάνσεις της μέσα στην κοινωνία.

Η σκηνή ολοκληρώνεται με τον Santini να βάζει φωτιά στο δωμάτιο και να αυτοπυρπολείται. Η Betty με κόπο καταφέρνει να λυθεί και τον βλέπει να καίγεται (Argento, 1987, 01:34:00). Η καταληκτική σεκάνς μεταφέρει τη δράση από το κλειστοφοβικό περιβάλλον της Όπερας στη φύση και σε ένα εξοχικό των ελβετικών Άλπεων, με την Betty να βρίσκεται μαζί με τον σκηνοθέτη Marco (Argento, 1987, 01:36:00.).

Η πρόσκαιρη ηρεμία της φύσης διακόπτεται από την επανεμφάνιση του Santini, ο οποίος είχε σκηνοθετήσει τον θάνατό του χρησιμοποιώντας ένα ομοίωμα. Η Betty γίνεται μάρτυρας άλλης μιας δολοφονίας (Argento, 1987, 01:42:00), του συνεργάτη της και ο δολοφόνος την πιάνει. Η ταινία τελειώνει με την επέμβαση σκυλιών και αστυνομίας που καταφέρνουν να τον συλλάβουν (Hunt, 2000, pp.333 · Peterson, 2025). Η τελευταία σκηνή σπάει τα πατριαρχικά δεσμά και μας δείχνει την απελευθέρωση της Betty.

Σε μια πρώτη ανάγνωση, η απελευθέρωση της Betty συμβολίζεται μέσα από την επιστροφή της σε μια προ-πολιτισμική κατάσταση. Η Betty αγγίζει τα λουλούδια, είναι αμακιγιάριστη και λουσμένη από το φως της φύσης, κατ' αυτόν τον τρόπο η ηρωίδα παύει να αποτελεί αντικείμενο θέασης και γίνεται αναπόσπαστο μέρος της φύσης μακριά από τον αστικό πολιτισμό της πατριαρχίας (Εικόνα B9).

Η κίνησή της να απελευθερώσει μια σαύρα που έχει παγιδευτεί (Argento, 1987, 01:44:00) ερμηνεύεται ως αποτίναξη των κοινωνικών ρόλων και των δεσμών της πατριαρχικής κοινωνίας. Ο McDonagh, 2010, (pp.211) δίνει μια διαφορετική ερμηνεία αναφορικά με το φινάλε της ταινίας που ερμηνεύει τη σκηνή ως την παράδοση της Betty στην τρέλα.

Ωστόσο, μια διαφορετική προσέγγιση, που εναρμονίζεται με τη στοιχειοθετική αβεβαιότητα του Poe, υποδηλώνει μια εσωτερική μεταμόρφωση. Αφήνει ανοιχτή τη δυνατότητα να υποθέσουμε πως η Betty στο τέλος απελευθερώνει όλα τα σαδιστικά ένστικτα που έφαχνε σε αυτήν ο Santini.

Η φράση της Betty καθώς ελευθερώνει τη σαύρα αντηχεί την κυνική ομολογία του Santini «το έκανα για να ελευθερώσω τις ψυχές τους». Αυτός ο λεκτικός και νοηματικός συσχετισμός θα μας έκανε να αναρωτηθούμε για την αποδέσμευση της Betty από το τραύμα και να υποθέσουμε πως τελικά αποδέχτηκε την προκαθορισμένη από τη μητέρα της μοίρα και απελευθέρωσε τα καλά κρυμμένα σαδιστικά ένστικτα που κληρονόμησε αυτήν (Hennessay, 2008). Το τέλος παραμένει ανοιχτό σε ερμηνείες, αφήνοντας τον θεατή

να αναρωτιέται για το κατά πόσο η ηρωίδα βρήκε την αγνότητα και την ταυτότητά της ή εάν ολοκλήρωσε τη μύση της στον σκοτεινό κόσμο της βίας.

Στην *Όπερα* (1987), η λειτουργία της όρασης αυτονομείται και αναδεικνύεται τόσο ως μέσο επιβολής όσο και ως ακραίο σημείο ευαλωτότητας. Η πράξη της θέασης συνοδεύεται αναπόδραστα από την έννοια της τιμωρίας, όπως καταδεικνύεται στις περιπτώσεις της Mira που κοίταξε από το ματάκι αλλά ακόμα και του ίδιου του δολοφόνου, ο οποίος υφίσταται την τελική νέμεση από τα κοράκια.

Η φεμινιστική ανάλυση της ταινίας, ακολουθώντας τη θεωρία της Mulvey, αναδεικνύει το ζήτημα της οπτικής απόλαυσης, η οποία στον χολιγουντιανό κινηματογράφο προσλαμβάνει τη μορφή μιας φετιχιστικής αντικειμενοποίησης της γυναίκας.

Στο πλαίσιο αυτό, το γυναικείο υποκείμενο μετατρέπεται σε παθητικό αντικείμενο της ανδρικής σκοποφιλίας. Ο διαχωρισμός έγκειται υπό αυτήν την ανάλυση σε ένα ανδρικό ενεργό υποκείμενο, του οποίου η απόλαυση ικανοποιείται στο να κοιτά και ένα παθητικό γυναικείο υποκείμενο, που είναι το αντικείμενο αυτού του βλέμματος.

Ωστόσο, ο Shaviro υποστηρίζει ότι αυτή η προσέγγιση δεν βρίσκει πλήρη εφαρμογή στην *Όπερα* (1987). Αντιθέτως, θεωρεί ότι στην ταινία αναπτύσσεται μια αντίστροφη δυναμική, όπου ο γυναικείος χαρακτήρας (μητέρα) «έχει επίγνωση πως τα σενάρια θανάτου έχουν οργανωθεί από τον εραστή της για τη δική της σκοποφιλία υπό το πλαίσιο μιας δυαδικής συμβατικής αντίθεσης σαδιστικής ανδρικής βίας και αβοήθητης γυναικείας παθητικότητας» (Giusti, 2012, pp.16-7.).

4.3.4 Τεχνικά μέσα

Η αφηγηματική ροή της ταινίας διαταράσσεται από συνεχή flashbacks, τα οποία λειτουργούν ως επίπονες μνήμες που ανασύρονται από την παιδική ηλικία της Betty, λόγω της τραυματικής έκθεσής της στη βία (Argento, 1987, 00:13:21, 00:23:30). Οι αναμνήσεις αυτές, περιστρέφονται γύρω από τη φιγούρα της μητέρας της και τον βίαιο θάνατό της, συνδέοντας ένα απωθημένο παρελθόν με τις δολοφονίες του παρόντος.

Οι σκηνοθετικές τεχνικές του Argento στην *Όπερα* (1987) διακρίνονται για την αισθητική τους αρτιότητα και την υφολογική τους πρωτοτυπία. Η ηχητική επένδυση δομείται πάνω σε μια έντονη αντίθεση: η εναλλαγή από τις κλασσικές άριες του Βέρντι σε κομμάτια της heavy metal ακολουθεί τη συναισθηματική κλιμάκωση και την ψυχολογική

αποδιοργάνωση που δημιουργείται στον θεατή, ικανοποιώντας παράλληλα ένα ιδιότυπο ακουστικό φετίχ. Οι μουσικές επιλογές λειτουργούν διαμετρικά αντίθετα, υπογραμμίζοντας ακριβώς εκείνες τις εγγενείς αντιθέσεις οι οποίες διατρέχουν όλη την ταινία. Η κλασσική μουσική της Όπερας συμβολίζει έναν κόσμο πειθαρχημένο, ενώ η heavy metal μουσική συνοδεύει τις σκηνές των φόνων, λειτουργώντας διεγερτικά και ενισχύοντας τη βίαιη, σχεδόν σεξουαλική παρόρμηση του δολοφόνου.

Η πρωταγωνίστρια, Betty, ακροβατεί ανάμεσα στους δυο πόλους, τη ματαιοδοξία και την εκπλήρωση της αυτοεικόνας που επιβάλλει το περιβάλλον της Όπερας, και τη βιαιότητα και τη θυματοποίηση που συνδέεται με τη metal αισθητική. Στο φινάλε, καθώς η Betty ανακαλύπτει την πραγματική της φύση, το ηχητικό τοπίο μεταβάλλεται σε μινιμαλιστικό ή αποσιωπάται πλήρως. Κομβική προσθήκη στην ταινία αποτελεί ο επαναλαμβανόμενος, ωμός ήχος του καρδιακού παλμού, ο οποίος λειτουργεί σαν ένας εσωτερικός ρυθμός–beat (Argento, 1987, 00:51:53). Εδώ, η καρδιά τεμαχίζεται ακουστικά και προσφέρεται προς κατανάλωση στους θεατές. Παρά τις προσπάθειες της πρωταγωνίστριας να παραμείνει ακίνητη και αθόρυβη, ο χτύπος της καρδιάς της την προδίδει, αναδεικνύοντας την αδυναμία ελέγχου πάνω στις βασικές λειτουργίες του σώματός της.

Τεχνικά, ο Argento επιστρατεύει ένα σύνολο μέσων ούτως ώστε να εντείνει την αίσθηση του τρόμου. Η διαρκής εναλλαγή υποκειμενικών πλάνων (POV) ταυτίζει την κάμερα τότε με την πρωταγωνίστρια, τότε με τον δολοφόνο και τότε με τα κοράκια, προσφέροντας στον θεατή πολλαπλές και αντικρουόμενες οπτικές γωνίες, ενώ η εναλλαγή αυτή δημιουργεί μια αίσθηση οπτικού αποπροσανατολισμού στον θεατή (Peterson, 2025· Giusti, 2012, pp.92-3).

Η χρήση του SnorriCam – όπου η κάμερα προσαρμόζεται πάνω στο σώμα των ηθοποιών – αποθανατίζει την αγωνία στο πρόσωπό τους και αποτυπώνει με δραματικό τρόπο την αδυναμία διαφυγής από το απανταχού παρόν ηδονοβλεπτικό βλέμμα. Η χρήση των whip pans (ταχύτατα οριζόντιων κινήσεων) σε συνδυασμό με την αυτοαναφορική συμπερίληψη καμερών, τηλεοπτικών οθονών και άλλων συσκευών καταγραφής δημιουργούν την εντύπωση πως η κάμερα λειτουργεί ως μια αυτόνομη και ανεξάρτητη οντότητα από τους χαρακτήρες (Hennessay, 2008). Η κάμερα μετατρέπεται σε έναν ενεργό παρατηρητή ο οποίος υπερβαίνει το ανθρώπινο βλέμμα με απώτερο σκοπό να το καθηλώσει.

Επιπλέον, η χρήση του slow motion και της μακροφωτογραφίας (macrophotography), αισθητικοποιεί τη βία ενώ η αξιοποίηση της Steadicam - όπως στη σκηνή όπου η Mara εξέρχεται από την Όπερα με την όπισθεν (Argento, 1987, 00:02:30)- προσδίδει μια ρευστή και απειλητική κίνηση στην κάμερα, ενισχύοντας την ατμόσφαιρα του εγκλωβισμού (Hennessey, 2008). Ταυτόχρονα, με τα Steadicam η κάμερα ακολουθεί διαδρομές μέσα στο χώρο προκαλώντας ασφυξία στον θεατή.

Στην ταινία αυτή, ο Argento αξιοποίησε όλα τα σύγχρονα τεχνικά μέσα της εποχής, με κυριότερο τη χρήση ενός από τους πρώτους εξελιγμένους τηλεσκοπικούς γερανούς, του Loumacrane. Μέσω αυτού, πέτυχε μια πρωτοποριακή κίνηση της κάμερας, η οποία φαίνεται να ίπταται πάνω από το κοινό της Όπερας, ενισχύοντας την αίσθηση μιας πανοπτικής θέασης. Η συγκεκριμένη σκηνοθετική επιλογή δημιουργεί μια αίσθηση παντοδυναμίας, υποδηλώνοντας τον απόλυτο έλεγχο του χώρου και των υποκειμένων. Παράλληλα, η συστηματική χρήση των υπερβολικά κοντινών πλάνων (extreme close ups) επιτρέπει στον σκηνοθέτη να εστιάζει σε αποσπασματικές λεπτομέρειες, επιτυγχάνοντας τον κατακερματισμό σωμάτων και αντικειμένων και μετατρέποντάς τα σε αυτοτελείς φετιχιστικές εικόνες (McDonagh, 2010, pp.207).

Στο πλαίσιο αυτό, το γυναικείο σώμα εργαλειοποιείται, μέσω της απομονωμένης προβολής συγκεκριμένων μελών του (όπως το στόμα ή τα πόδια), το σώμα φετιχοποιείται και καθίσταται αντικείμενο μιας διαστρεβλωμένης ηδονής. Ο δολοφόνος αντλεί ηδονή τόσο από την πρόκληση σωματικού πόνου στα θύματά του όσο και από τον ψυχολογικό βασανισμό της πρωταγωνίστριας. Το μαχαίρι που ξεσκίζει το γυναικείο φόρεμα ή το γυναικείο σώμα, λειτουργεί ως ένα βίαιο υποκατάστατο της ερωτικής επιθυμίας, μετατρέποντας τη γυναικεία ύπαρξη στο κατεξοχήν μέσο για την επίτευξη της σαδομαζοχιστικής φαντασίωσης του δολοφόνου.

Οι μετατοπίσεις στον χώρο και στον χρόνο, σε συνδυασμό με τα εναλλασσόμενα και παλλόμενα πλάνα λειτουργούν ως μέσο μεταφοράς της εσωτερικής σύγχυσης της Betty στον ίδιο τον θεατή (Fletcher, 2019). Όπως επισημαίνει ο Balmain «*Το έργο του Argento συχνά εμφανίζει παραβιάσεις των κλασικών κανόνων της κινηματογραφικής αφήγησης... μια ασυνήθιστη γωνία, ένα τονισμένο κομμάτι κοπής, μια απαγορευμένη κίνηση της κάμερας, μια αποτυχία να παρακινήσει τον κινηματογραφικό χώρο και χρόνο με τη λογική αιτίας και αποτελέσματος*» (Balmain, 2004, pp.252).

Ο Argento αποτυπώνει με ακρίβεια το ψυχολογικό προφίλ των χαρακτήρων, καθιστώντας το σαφές στον θεατή μέσω των πράξεών τους. Ο επιθεωρητής Santini είναι ένας φαινομενικά ήρεμος άνδρας, εκπρόσωπος του νόμου, γρήγορα, όμως, γίνεται σαφές πως πρόκειται για έναν φετιχιστή ηδονοβλεψία. Η παθολογία του εκπορεύεται από τη σαδομαζοχιστική σχέση του παρελθόντος με τη μητέρα της Betty, την οποία επιχειρεί να αναβιώσει στο παρόν χρησιμοποιώντας την κόρη της ως φετιχιστικό υποκατάστατο (Hunt, 2000, pp.328). Αυτό εξηγεί γιατί δεν επιδιώκει την καταστροφή της Betty, καθώς αυτή αποτελεί το απαραίτητο συστατικό για την πραγματοποίηση των διαταραγμένων φαντασιώσεών του –να ξαναζωντανέψει τη σχέση του με τη μητέρα της μέσω της ίδιας (Giusti, 2012, pp.54).

Ο Marco, ο σκηνοθέτης της Όπερας μέσα στην ταινία, λειτουργεί ως η πατρική – προστατευτική φιγούρα, ο οποίος μεθοδεύει τη νέμεση μέσω της απελευθέρωσης των κορακιών κατά τη διάρκεια της παράστασης. Παράλληλα, όμως, εκπροσωπεί την ανδρική εξουσία στον εργασιακό χώρο, υιοθετώντας ιδιοσυγκρασιακές συμπεριφορές όπως το να «*αντανιζείται πριν γυρίσει μια σκηνή*» που συνδέουν τη λίμπιντο με τη δημιουργικότητα (Fletcher, 2019, n.p). Ο Marco αποτελεί το alter ego του ίδιου του Argento εντός της ταινίας (Fletcher, 2019· Balmain, 2004, pp.263· McDonagh, 2010, pp.209-212). Η καλύτερα μπορεί να αναδεικνύει την οφθαλμική εμμονή του Argento με το «*να παρακολουθεί μια όμορφη γυναίκα η οποία παρουσιάζεται στον θεατή έτσι ώστε να μπορούμε να απολαύσουμε και να αποδεχτούμε τις σαδιστικές, ηδονοβλεπτικές του απολάψεις ως δικές μας*» (Guins, 1996, pp.147).

Η ταινία διέπεται από την έντονη αντίθεση μεταξύ του κόκκινου και μαύρου χρώματος, μια κλασσική επιλογή στις ταινίες giallo, η οποία εδώ προσλαμβάνει τη μορφή μιας οπερατικής υπερβολής. Το μαύρο χρώμα, πέρα από τον παραδοσιακό συμβολισμό του θανάτου, συμβολίζει την μοίρα και την δύναμη της αλήθειας και της αποκάλυψης μέσω των κορακιών. Παράλληλα, η μαύρη μάσκα του δολοφόνου, τα μαύρα γάντια του και η σκιαγράφηση του δολοφόνου ως μια σκιά που περιφέρεται στο σκοτάδι λειτουργούν ως οπτικές αναπαραστάσεις του απωθημένου παιδικού τραύματος της Betty.

Στον αντίποδα, το κόκκινο χρώμα του αίματος είναι υπερβολικά έντονο, δημιουργώντας μια βίαιη οπτική ρήξη με όσα το περιβάλλουν. Η χρήση του κόκκινου βελούδου στον χώρο της Όπερας και στα κοστούμια συνδέει τη βία με την καλλιτεχνική δημιουργία. Όπως ο Argento αναφέρει σε μία συνέντευξη του ο φόνος μετατρέπεται σε μια παράσταση

και το αίμα σε «μια αυλαία που ανοίγει» (McDonagh, 2010). Το κόκκινο κραγιόν στα χείλη των θυμάτων υπογραμμίζει τη σεξουαλικότητα που στοχοποιείται, καθιστώντας το χρώμα της παρορμητικής βίας. Η αντίθεση αυτών των δυο που επιτυγχάνεται και με τον φωτισμό που δημιουργεί ένα οπτικό σοκ στον θεατή, αναγκάζοντας τον να εστιάσει τις περισσότερες φορές εκεί που θέλει ο σκηνοθέτης.

Εμβόλιμα σε αυτήν τη δυαδικότητα το λευκό λειτουργεί ως καταλύτης που τονίζει ακόμα περισσότερο τις προηγούμενες αντιθέσεις. Το πρόσωπο της Betty, χλωμό με μεγάλα, εκφραστικά μάτια που παραπέμπει σε πορσελάνινη κούκλα, εκπέμποντας μια παιδική αθωότητα που έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τη φρίκη που εξαναγκάζεται να βιώσει. Τεχνικά, ο Argento χρησιμοποιεί σκληρό, λευκό φωτισμό για να απομονώσει την πρωταγωνίστρια. Στη σκηνή με τις βελόνες, η παραμόρφωση του προσώπου της από τον τρόπο παραπέμπει στον πίνακα *Η Κρανγή* του Edvard Munch, ενώ η συχνή εστίαση της κάμερας απευθείας στο βλέμμα της —σπάζοντας τον τέταρτο τοίχο (breaking the fourth wall)— καθιστά τον θεατή άμεσο μάρτυρα και συμμετοχο στο οπτικό φετίχ του σκηνοθέτη (Gracey, 2010, pp.118).

Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα χρώματα λειτουργούν συνοδευτικά με τις υπόλοιπες σκηνοθετικές παρεμβάσεις για να ικανοποιήσουν το οπτικό φετίχ. Κατά κάποιο τρόπο «η *Opera* έχει να κάνει με την απόσταση μεταξύ πραγματικότητας και θεάματος και ο Argento σφυροκοπά το μήνυμα με σχεδόν νευρωτική σχολαστικότητα» (McDonagh, 2010, pp.211).

4.4 *Tenebre* (1982)

4.4.1 Εισαγωγική περίληψη της ταινίας

Με το χαρακτηριστικό οπτικό στυλ του Argento, συνδεδεμένο με μια από τις πιο συνεκτικές πλοκές του, το *Tenebre* (1982). (Επιλέγεται η γραφή αυτή που είναι σε αντιστοιχία με την έκδοση ταινίας που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία και παραπέμπει στην ιταλική έκδοση. Αποδεκτή είναι και η γραφή *Tenebrae*). Ακολουθεί έναν συγγραφέα που φτάνει στη Ρώμη μόνο και μόνο για να ανακαλύψει ότι κάποιος χρησιμοποιεί τα μυθιστορήματά του ως έμπνευση (και, περιστασιακά, ως μέσο) για να

διαπράξει φόνο. Καθώς ο αριθμός των νεκρών αυξάνεται, η αστυνομία μπερδεύεται όλο και περισσότερο και ο συγγραφέας συνδέεται στενότερα με την υπόθεση (IMDb c, 2026).

4.4.2 Ανάλυση σκηνών

Η ταινία εκκινεί με αποσπάσματα από το ομώνυμο βιβλίο *Tenebre*, το οποίο όχι μόνο καθορίζει την πλοκή, αλλά υποδηλώνει την αυτοαναφορικότητα του σκηνοθέτη (Gonzalez, 2001). Το βιβλίο συνιστά ένα από τα κυρίαρχα φετιχιστικά αντικείμενα της αφήγησης, το οποίο παρακινεί τον δολοφόνο στη διάπραξη των εγκλημάτων. Κατά τη διάρκεια των τίτλων αρχής το βιβλίο τυλίγεται στις φλόγες (Argento, 1982, 00:01:14). Στη συνέχεια, ο φακός ακολουθεί τον Peter Neal, συγγραφέα του βιβλίου και πρωταγωνιστή της ταινίας, καθώς κινείται με το ποδήλατό του στη Νέα Υόρκη. Μέσα από την εναλλαγή εμπρόσθιων και οπίσθιων πλάνων –*reverseshots*, αποτυπώνονται τα ψηλά κτίρια τριγύρω του, ενώ η κίνηση της κάμερας χαρακτηρίζεται από ένα τρεμπόπαιγμα –*shakycam* (Argento, 1982, 00:02:17). Προορισμός του είναι το αεροδρόμιο της Ρώμης, όπου ενημερώνεται από τα μεγάφωνα για ένα επείγον τηλεφώνημα.

Η κάμερα αποτυπώνει τον πρωταγωνιστή να συζητά στο τηλέφωνο με την Jane, πρώην σύζυγό του και με ένα απότομο μοντάζ εστιάζει στη φιγούρα της, καθώς βγαίνει από έναν φωτεινό κόκκινο τηλεφωνικό θάλαμο. Το κοντινό πλάνο στο πρόσωπό της αναδεικνύει τα εκφραστικά, γαλάζια μάτια της και τη λευκότητα της επιδερμίδας της. Η Jane φορά λευκό παλτό, εισάγοντας το λευκό ως ένα από τα κυρίαρχα χρώματα στην εικαστική παλέτα της ταινίας. Ο φακός περιστρέφεται γύρω της (Argento, 1982, 00:04:58), καταγράφοντας τη σχεδόν ιεροτελεστική κίνηση με την οποία φοράει τα μαύρα γυαλιά της (Lyons, 2018). Στην αμέσως επόμενη σκηνή μας παρουσιάζεται η Elsa Mani, η οποία φορώντας ένα μαύρο μαντήλι στο κεφάλι ανάβει ένα μακρύ τσιγάρο, εικόνα η οποία δημιουργεί φαλλικούς συνειρμούς (Argento, 1982, 00:05:05).

Στην επόμενη σκηνή, η δράση μεταφέρεται σε ένα πολυκατάστημα, όπου η Elsa, φορώντας ροζ φούστα, λευκό πουκάμισο και λευκό τζάκετ και έχοντας έντονο μακιγιάζ, ψάχνει τις κρεμάστρες με τα ρούχα. Από τον εξωτερικό χώρο την παρακολουθεί ένας άντρας με έντονα ηδονο βλεπτικό βλέμμα, εισάγοντας το στοιχείο του *voyeurism*, ενός μοτίβου που είναι διάχυτο σε όλη την ταινία. Στη συνέχεια, η Elsa κατευθύνεται στα ράφια των βιβλίων και ξεφυλλίζει το *Tenebre*. Μέσω ενός υποκειμενικού πλάνου (POV) ο φακός υιοθετεί τη ματιά ενός αόρατου παρατηρητή πίσω από τα ράφια και το *voyeurism*

ενισχύεται ακουστικά, καθώς ακούμε τον ήχο της αναπνοής του (Argento, 1982, 00:05:57).

Η Elsa κλέβει το βιβλίο, αλλά γίνεται αντιληπτή από τον υπεύθυνο ασφαλείας και προκειμένου να αποφύγει τις συνέπειες, τον προσκαλεί σπίτι της χρησιμοποιώντας τη σεξουαλικότητά της ως μέσο διαφυγής (Argento, 1982, 00:06:25, 00:07:27). Ενώ η Elsa επιστρέφει στο σπίτι της, ο φακός καταγράφει μια γριά να την παρατηρεί απαθώς πίσω από το παράθυρό της, τη στιγμή που ένας ρακένδυτος άντρας που παραμονεύει πίσω από ένα φράχτη της επιτίθεται, αρπάζοντάς την από τον λαιμό (Argento, 1982, 00:08:18). Η σεκάνς αυτή εισάγει στην αφήγηση ένα παράδειγμα του συνδρόμου Genovese, όπου η ηλικιωμένη παρακολουθεί αμέτοχη την επίθεση, ενώ ο ίδιος ο επιτιθέμενος θα γίνει αργότερα μάρτυρας της δολοφονίας της Elsa, χωρίς κανείς από τους δυο να παρέμβει. Με αυτόν τον τρόπο, ο Argento σχολιάζει το παθητικό βλέμμα της σύγχρονης κοινωνίας και τη μετατόπιση της ευθύνης μπροστά στη βία (Gonzalez, 2001).

Η κάμερα παρακολουθεί από ψηλά την Elsa και την ακολουθεί μέσα στο σπίτι της (Argento, 1982, 00:09:17, 00:10:12.). Η σκιά μιας ανδρικής φιγούρας διαγράφεται πίσω από την τζαμαρία, ενώ ο θόρυβος τρομάζει την Elsa, όταν ξαφνικά την ακινητοποιεί ένα χέρι που φορά το εμβληματικό μαύρο, δερμάτινο γάντι, το χαρακτηριστικό φετιχιστικό σύμβολο απόκρυψης της ταυτότητας του δράστη στο giallo, και της κλείνει το στόμα (Argento, 1982, 00:10:34.). Ο δολοφόνος της κόβει τον λαιμό με ξυράφι (Εικόνα Γ1), αφού προηγουμένως είχε γεμίσει το στόμα της με σκισμένες σελίδες από το βιβλίο *Tenebre* (Argento, 1982, 00:10:46). Το μοντάζ παρεμβάλλει πλάνα του άνδρα (Εικόνα Γ2), που της είχε επιτεθεί προηγουμένως, ο οποίος παρακολουθεί κρυφά τη σκηνή από την τζαμαρία (Argento, 1982, 00:10:58).

Ο Argento εικαστικοποιεί τον θάνατο της γυναίκας, η οποία κείται νεκρή με το αίμα πάνω στο λευκό της πουκάμισο, ενώ ο δολοφόνος ολοκληρώνει το έγκλημά του απαθανατίζοντας το νεκρό σώμα με μια φωτογραφική μηχανή, μετατρέποντάς το σε ένα αισθητικό έκθεμα (objectd' art). Το εκτυφλωτικό φως του φλας τυφλώνει τον θεατή, ενώ ο κινηματογραφικός φακός ταυτίζεται με το καδράρισμα της φωτογραφικής λήψης. Η Elsa υφίσταται μια σαδιστική τιμωρία επειδή οικειοποιήθηκε παράνομα το φετιχιστικό αντικείμενο του δολοφόνου. Η φωτογράφιση αποτελεί την κορύφωση αυτής της φετιχιστικής διαδικασίας, καθώς ο δολοφόνος δεν ικανοποιείται μόνο με τον φόνο του

θύματος, αλλά παγώνει τη στιγμή του θανάτου, μετατρέποντάς την σε αντικείμενο διαρκούς παρατήρησης.

Το γυναικείο σώμα αντικειμενοποιείται πλήρως και μετατρέπεται σε ένα εικαστικό προϊόν, σχεδιασμένο να ικανοποιεί την ηδονοβλεπτική ανάγκη του δράστη. Παράλληλα, η εικόνα αυτή λειτουργεί ως το επικοινωνιακό μέσο για μια διαστρεβλωμένη επαφή και ταύτιση του δολοφόνου με τον συγγραφέα, Peter (Argento, 1982, 00:11:43). Μέσω αυτής της πράξης, ο Argento καταδεικνύει ότι η φωτογραφία, εκτός από φετιχιστικό αντικείμενο, λειτουργεί ως απόδειξη πως ο δολοφόνος αντιλαμβάνεται την πράξη της δολοφονίας ως μια καλλιτεχνική πράξη η οποία αισθητικοποιεί τη βία. Το φλας της μηχανής λειτουργεί συμπληρωματικά προς το ξυράφι, διαρρηγνύοντας την οπτική συνέχεια του θεατή μέσω του εκτυφλωτικού φωτός που παράγει, ενώ η ταύτιση του φακού με το βλέμμα του δράστη καθιστά τον θεατή συνένοχο στις βίαιες πράξεις του.

Η δράση μεταφέρεται σε μια αίθουσα τύπου, όπου δημοσιογράφοι απευθύνουν ερωτήσεις στον συγγραφέα σχετικά με το νέο του βιβλίο. Ξεχωρίζει η δριμεία κριτική της Tilda, η οποία κατηγορεί τον συγγραφέα για τον σεξιστικό και μισογυνικό χαρακτήρα των έργων του, κάνοντας λόγο για ένα υποκρυπτόμενο μίσος εναντίον του γυναικείου φύλου (Argento, 1982, 00:12:07). Ο συγγραφέας, αρνούμενος την εγκυρότητα των κατηγοριών, αποφεύγει να δώσει μια ουσιαστική απάντηση, ενώ η παρέμβαση του ατζέντη του, Bulmer, διακόπτει απότομα τη συζήτηση (Argento, 1982, 00:13:34). Ο ατζέντης, φορώντας το εμβληματικό μαύρο καπέλο του, αποδομεί προκλητικά την κριτική με μια ωμή, φαλλική αναφορά «οι λεσβίες θέλουν το πουλί σου γιατί δεν έχουν δικό τους» (Argento, 1982, 00:13:34). Η τοποθέτηση του Bulmer παραπέμπει άμεσα στη φροϋδική θεωρία για τον φθόνο του πέους, όπου ο φετιχισμός ερμηνεύεται ως ένας ψυχικός αμυντικός μηχανισμός απέναντι στον φόβο του ευνουχισμού (βλ. παραπάνω στην παρούσα εργασία υποκεφάλαιο 2.3).

Παράλληλα, η σχέση του Bulmer με το καπέλο είναι καθαρά φετιχιστική, καθώς πρόκειται για ένα αντικείμενο από το οποίο εξαρτάται η κοινωνική του ταυτότητα και αποτελεί ένα σύμβολο εξουσίας, κάτι που γίνεται αντιληπτό από τον σχεδόν τελετουργικό τρόπο με τον οποίο το φοράει (Argento, 1982, 00:14:10.).

Η κριτική της Tilda λειτουργεί αυτοαναφορικά για τον ίδιο τον Argento, καθώς συνοψίζει τις κατηγορίες περί μισογυνισμού που δέχεται συχνά ο σκηνοθέτης για τα έργα του. Η

απάντηση του Argento σε αυτές τις κατηγορίες συνοψίζεται σε μια δημιουργική αντίφαση, καθώς ο σκηνοθέτης αγαπά τη γυναικεία ομορφιά την οποία κατασκευάζει και παρουσιάζει εικαστικά στις ταινίες του, ενώ, την ίδια στιγμή την καταστρέφει βίαια στην οθόνη (Gonzalez, 2001· Wright, 2006).

Για περισσότερες λεπτομέρειες αναφορικά με την προσωπική εμπειρία του Argento με εμμονικό θαυμαστή των ταινιών του λίγο πριν γράψει το *Tenebre* (1982) (βλ. McDonagh, 2010, 42, pp.175.). Η παρέμβαση της Tilda αναδύει τον πόλεμο μεταξύ των φύλων, ο οποίος διατρέχει ολόκληρη την ταινία και κλιμακώνεται μέσα από συγκρούσεις, δολοφονίες και ενοχές (Lyons, 2018).

Ανάμεσα στους παρευρισκόμενους βρίσκεται και ο Cristiano Berti, ένας φανατικός αναγνώστης του συγγραφέα, του οποίου ο θαυμασμός έχει μετατραπεί σε μια ηθικοπλαστική εμμονή κάθαρσης από τους διεστραμμένους, σημείο που προοικονομεί την αποκάλυψή του ως του πρώτου δολοφόνου της ταινίας (Argento, 1982, 00:14:40, 01:20:15). Στη σεκάνς αυτή τίθενται οι βάσεις για την αποκάλυψη του κινήτρου του, όπου ταυτίζει τα θύματα του βιβλίου με αποκλίνοντα άτομα, θεωρώντας κάθε δολοφονία ως μια πράξη απαλλαγής της κοινωνίας από αυτά (Gonzalez, 2001). Αυτή η διαπίστωση κλιμακώνει την ψυχολογική ένταση, καθώς αποδεικνύεται ότι για τον δολοφόνο το έγκλημα συνιστά ένα φετιχιστικό τελετουργικό που αποσκοπεί στην ηθική και ψυχική κάθαρση.

Η σταυροφορία του Christiano εναντίων των διεστραμμένων βρίσκει ηθικό άλλοθι στο βιβλίο *Tenebre*, το οποίο ο ίδιος χρησιμοποιεί ως μανιφέστο εναντίον της διαφθοράς. Η έννοια της διαφθοράς στην οπτική του δράστη συνδέεται άμεσα με τις σεξουαλικές επιλογές των θυμάτων του, όπως θα δούμε παρακάτω. Μέσα από το σεξουαλικό κίνητρο του δολοφόνου αναδεικνύεται το υποκείμενο θέμα της ταινίας, η οποία περιστρέφεται γύρω από τη σεξουαλική απόκλιση και διαστροφή (Nisbet, 2015). Η Elsa όχι μόνο έκλεψε το βιβλίο φετίχ, αλλά χρησιμοποιεί τη σεξουαλική της γοητεία για να γλιτώσει από τις συνέπειες της κλοπής (Nisbet, 2015· Gonzalez, 2001· Mendik, 2002). Περαιτέρω, το όνομα του Christiano δημιουργεί θρησκευτικούς συνειρμούς, συνδέοντας τον χαρακτήρα στην ταινία με τη θρησκευτική προέλευση του τίτλου *Tenebre*, που παραπέμπει στην τελετουργική τελετή της Καθολικής Εκκλησίας της Ακολουθίας των Παθών, που είχε πάρει το όνομά της κατά τον Μεσαίωνα επειδή τελείτο στο σκοτάδι (McDonagh, 2010, pp.167-8).

Η σύνδεση του δράστη με τον Peter καθίσταται ακόμα πιο σαφής μέσω του τηλεφωνήματος, κατά το οποίο ψιθυρίζονται στον συγγραφέα αποσπάσματα από το βιβλίο του (Argento, 1982, 00:19:37). Ταυτόχρονα, η κάμερα μεταβάλλει την οπτική γωνία της και φαίνεται να υιοθετεί το υποκειμενικό πλάνο του δολοφόνου, ο οποίος παρακολουθεί τον Peter από έναν τηλεφωνικό θάλαμο, απέναντι από το κτίριο, εντείνοντας το αίσθημα του voyeurism (Argento, 1982, 00:19:53). Το πλάνο όπου η αστυνομική επιθεωρητής Altieri προσπαθεί να εντοπίσει τον δράστη προτάσσοντας το όπλο της, συνιστά μια από τις εμβληματικές στιγμές της ταινίας, όπου εδώ το όπλο λειτουργεί ως φαλλικό υποκατάστατο της γυναικείας φιγούρας αλλά και ως οπτική προέκταση των κρατικών μηχανισμών εξουσίας (Argento, 1982, 00:20:32).

Η επόμενη δολοφονία συνιστά την πλέον εντυπωσιακή σκηνή της ταινίας. Καθώς η δημοσιογράφος Tilda επιστρέφει σπίτι της, φορώντας ένα ημιδιάφανο λευκό μπλουζάκι που τονίζει το σώμα της, η ερωμένη της, Marion, εμφανίζεται στη σκάλα με το σώμα της τυλιγμένο με ένα λευκό σεντόνι (Argento, 1982, 00:25:28). Η ενδυματολογική αυτή επιλογή αφήνει ακάλυπτο το στήθος της, παραπέμποντας σε ήπια ετεροφυλοφιλική πορνογραφία και στην ανδρική φαντασίωση του λεσβιακού ερωτισμού (Wright, 2006). Ακολουθεί μια σκηνή ερωτικής αντιζηλίας, κατά την οποία η Tilda τη χαρακτηρίζει υποτιμητικά εξαιτίας της απόφασής της να συνευρεθεί με έναν άνδρα (Argento, 1982, 00:26:28).

Η κάμερα εξέρχεται από το κτίριο και, υιοθετώντας το βλέμμα του δολοφόνου, εκτελεί μια εντυπωσιακή περιμετρική κίνηση πάνω από τη στέγη (Argento, 1982, 00:27:14). Παρακολουθεί τη Marion (Εικόνα Γ3), στο δωμάτιό της, υπό τους ήχους της ροκ μουσικής των Goblin (Wright, 2006). Οι γρήγορες κινήσεις της κάμερας που αναρριχάται στους εξωτερικούς τοίχους σε συνδυασμό με τις αποπροσανατολιστικές πανοραμικές λήψεις προκαλούν ίλιγγο και σύγχυση, καθώς τα εξωτερικά πλάνα περιπλέκονται με το εσωτερικό του σπιτιού (McDonagh, 2010, pp.185 · Edwards-Behi, 2010, pp.19-20). Αυτή η σκηνοθετική υπερβολή, για την οποία χρησιμοποιήθηκε γερανός Louma, κρατά δύομιση λεπτά (Lyons, 2018). Η λήψη γερανού (craneshot) ταυτίζει την κίνηση της κάμερας με το ηδονοβλεπτικό βλέμμα που εισχωρεί παντού, παραβιάζει την ιδιωτικότητα των ενοίκων και καταδεικνύει την διαπερατότητα της φαινομενικά ασφαλούς κατοικίας (Gracey, 2012 · Gonzalez, 2001).

Το παράθυρο ανοίγει και η φωνή αποκαλεί την Tilda «Ανώμαλη! Βρωμιάρα! Ανώμαλη!», ενώ ο φακός εστιάζει στο τρομαγμένο πρόσωπό της (Argento, 1982, 00:29:42). Στην προσπάθειά της να αλλάξει μπλούζα (Εικόνα Γ4), κοιτάζει τον χώρο μπροστά της, σα να συνειδητοποιεί την παρουσία της κάμερας, παραμένοντας όμως τυφλωμένη στην παρουσία του δολοφόνου (Gonzalez, 2001). Αυτό υπενθυμίζει την πεποίθηση του Argento πως το βλέμμα είναι αναξιόπιστο. Σε αυτό το σημείο (Argento, 1982, 00:30:06), το μαύρο γάντι του απρόσωπου και σε αυτήν τη σκηνή, Christiano, την αρπάζει από πίσω, με την κάμερα να εστιάζει στο ξυράφι και έπειτα στην αποκομμένη εικόνα του χεριού της το οποίο αιμορραγεί (Gonzalez, 2001).

Στη συνέχεια ο φακός αποτυπώνει τη γυμνόστηθη Marion, με τους μεγάλους κρίκους στα αυτιά, που προσπαθεί να δει τι γίνεται από τη σκάλα και την ακολουθεί καθώς την κατεβαίνει (Argento, 1982, 00:30:38). Αφού εστιάσει εκ νέου στο ξυράφι και στο πρόσωπο της νεκρής Tilda που κείτεται κάτω από τη σκάλα, η κάμερα καταγράφει την προσπάθειά της Marion να ξεφύγει (Εικόνα Γ5). Η σκηνή (Argento, 1982, 00:31:18) ολοκληρώνεται με τη δολοφονία της, όπου ο φακός καταγράφει το κόψιμο του λαιμού της και την πτώση του κεφαλιού της μέσα από μια τζαμαρία (Εικόνα Γ6). Οι δολοφονίες ολοκληρώνονται με τη λήψη φωτογραφιών από τον δράστη, μετατρέποντας τη βίαιη πράξη σε αισθητικοποιημένο θέμα και εικόνα προς θέαση (Argento, 1982, 00:31:31).

Η επόμενη σκηνή μεταφέρει τον θεατή στο δωμάτιο του δολοφόνου, όπου φυλάσσονται τα φωτογραφικά φιλμ των θυμάτων. Η κάμερα εστιάζει στη βρύση (Εικόνα Γ7), όπου ο δολοφόνος ξεπλένει τελετουργικά το ματωμένο ξυράφι, με τον Argento να εισάγει ένα ακουστικό φετίχ, μέσω του οξυμένου ήχου του τρεχούμενου νερού πάνω στο μέταλλο (Argento, 1982, 00:32:13). Τα επαναλαμβανόμενα ζουμ στα μαύρα δερμάτινα γάντια, συνιστούν το φετιχιστικό εργαλείο του σκηνοθέτη, μέσω του οποίου το σώμα του δολοφόνου παρουσιάζεται αποσπασματικά (Argento, 1982, 00:44:18). Έχοντας αυτονομηθεί μέσω αυτής της αποσπασματικής απεικόνισής, τα μαύρα γάντια εμφανίζονται να διαπράττουν τους φόνους, επιτρέποντας στον δολοφόνο να αποστασιοποιείται από την άμεση σωματική επαφή με τα θύματά του. Η επιλογή της θανάτωσης των δυο γυναικών συνδέεται με την εμμονή του δολοφόνου για εκκαθάριση κάθε σεξουαλικής παρέκκλισης, εισάγοντας ταυτόχρονα το queer στοιχείο, με τον σκηνοθέτη να καταδεικνύει τη ρευστότητα της σεξουαλικής ταυτότητας.

Ακολουθεί μια σκηνή (Argento, 1982, 00:44:37), με στιγμιότυπα γυναικών που εκδίδονται στον δρόμο με την κάμερα να εστιάζει στα πρόσωπά τους και στις φετιχιστικές ενδυματολογικές λεπτομέρειες της εμφάνισής τους –κοντές φούστες, διχτυωτό καλσόν, ψηλές μπότες, έντονο μακιγιάζ, κ.α. (Εικόνα Γ8). Τα πλάνα αυτά εναλλάσσονται με λήψεις του δολοφόνου και μιας δέσμης κλειδιών που κρέμεται από την κλειδαριά της πόρτας του υπογείου του. Ο εκκωφαντικός ήχος από την παλινδρομική κίνηση των κλειδιών θυμίζει εκκρεμές, δημιουργώντας μια αίσθηση ρυθμικής εμμονής (Argento, 1982, 00:44:18, 00:44:34, 00:44:60). Το κλειδί λειτουργεί ως μεταβατικό αντικείμενο για τον δολοφόνο, το οποίο οριοθετεί και διαχωρίζει το σκοτεινό του υπόγειο από τον εξωτερικό κόσμο.

Η παρουσίαση των εκδιδόμενων γυναικών ενσωματώνει μια διευρυμένη σειρά φετιχιστικών στοιχείων, τα οποία προβάλλονται οπτικά ως αξεσουάρ που συνοδεύουν την επαγγελματική τους ιδιότητα. Το παράλληλο μοντάζ δημιουργεί την εντύπωση μιας δυναμικής κυνηγού και θηράματος, ενώ παράλληλα ο θεατής εξωθείται να υιοθετήσει το βλέμμα του δολοφόνου, αντιμετωπίζοντας τις γυναίκες ως αντικείμενα που αξίζουν να τιμωρηθούν λόγω της υποτιθέμενης ηθικής τους έκπτωσης.

Κεντρική ηρωίδα της επόμενης σκηνής είναι η δεκαεπτάχρονη Maria, κόρη του ιδιοκτήτη του ξενοδοχείου όπου διαμένει ο συγγραφέας. Μετά από έναν διαπληκτισμό με το νεαρό Gianni, βοηθό του συγγραφέα που τη συνόδευε, μένει μόνη της να περπατά μέσα στη νύχτα (Argento, 1982, 00:45:33). Η αγωνία της είναι έκδηλη, αναπαράγοντας τη κοινωνική κατασκευή περί επικινδυνότητας της γυναικείας περιπλάνησης κατά τις νυχτερινές ώρες. Ο Argento επιβεβαιώνει αυτό το έμφυλο στερεότυπο μέσω της απειλητικής παρουσίας ενός Doberman, που αγριεμένο βγαίνει από τον φράχτη και καταδιώκει την κοπέλα (Argento, 1982, 00:46:23). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το πλάνο που το σκυλί τραβά βίαια την κοντή ροζ φούστα της, καθώς αποτελεί μια κεκαλυμμένη μέθοδο του σκηνοθέτη για την ανάδειξη της ηδονοβλεπτικής και σαδιστικής φύσης του ανδρικού βλέμματος (Argento, 1982, 00:46:42). Ο φακός εστιάζει στα έντρομα εφηβικά της μάτια και στο αίμα που κυλά στα πόδια της, ενώ η απεικόνιση της πάλης της με το σκυλί παραπέμπει συνειρμικά σε σκηνή βιασμού (Argento, 1982, 00:46:58.). Το ξύλο που χρησιμοποιεί η Maria για να αποκρούσει προσωρινά το σκυλί, λειτουργεί ως φαλλικό υποκατάστατο, συμβολίζοντας την πρόσκαιρη ανάκτηση της δύναμης από το θηλυκό υποκείμενο, στην προσπάθειά του να αντισταθεί στον θύτη (Argento, 1982, 00:47:05).

Ο σκηνοθέτης τοποθετεί την ηρωίδα στην αρχική θέση του σκύλου, μέσα στον φράχτη, υπογραμμίζοντας με αυτόν τον τρόπο τον εγκλωβισμό και την αδυναμία διαφυγής της γυναίκας από την προδιαγεγραμμένη μοίρα της (Argento, 1982, 00:47:09). Καθώς η Maria αναρριχάται στον φράχτη, η εικόνα με το λευκό της εσώρουχο κάτω από τη ροζ φούστα, δημιουργεί μια χρωματική αντίθεση, καθώς τα χρώματα αυτά συμβολίζουν την εφηβική αγνότητα, ενώ ταυτόχρονα ενεργοποιούν την ανδρική φαντασίωση γύρω από την ανηλικότητα (Argento, 1982, 00:47:16).

Η κάμερα την ακολουθεί καταγράφοντας τα γεμάτα αίμα ξυπόλητα πόδια της, ενώ τα μακρινά πλάνα αναδεικνύουν την ευαλωτότητα και την απομόνωσή της, καθώς περιπλανιέται στον χώρο προσπαθώντας να ξεφύγει (Argento, 1982, 00:48:07). Μέσω αυτής της οπτικής σύνθεσης, ο σκηνοθέτης αποτυπώνει τη μετάβαση από την παιδική αθωότητα στην τραυματική έκθεση. Τα γυμνά πόδια, απροστάτευτα και εκτεθειμένα στον πόνο, μετατρέπονται από την κάμερα σε σωματικό φετίχ.

Η Maria καταλήγει (Argento, 1982, 00:48:46), στην πόρτα του κρησφύγετου του δολοφόνου, την ταυτότητα του οποίου προδίδουν τα κλειδιά (Gonzalez, 2001). Η κάμερα την ακολουθεί καθώς κατεβαίνει τα σκαλιά, ενώ ένα έντονο, εκτυφλωτικό φως πλημμυρίζει την οθόνη μόλις ανάβει τη λάμπα (Argento, 1982, 00:49:07). Η κοπέλα βρίσκεται στο άβατο του δολοφόνου, έχοντας μπροστά της όλα τα αποτρόπαια αποδεικτικά, τα οποία αρχίζει να συλλέγει στις τσέπες της (Argento, 1982, 00:50:51). Ο φακός καταγράφει τον σκύλο να την παρακολουθεί από την τζαμαρία κάνοντας αφύσικες κινήσεις (Argento, 1982, 00:49:42).

Η κάμερα (Argento, 1982, 00:52:08), την ακολουθεί στο εσωτερικό του σπιτιού το οποίο αποτυπώνεται μέσω ενός επιβλητικού craneshot που εμποτεύει τον χώρο (Εικόνα Γ9). Ο δολοφόνος εμφανίζεται στο πλάνο, με τον θεατή να διακρίνει μόνο τη σκιά του και τη λεπίδα. Η εικόνα με το μαύρο γάντι που εγκλωβίζεται στην τζαμαρία αποτελεί μια ανατροπή, καθώς το φετίχ (λεπίδα ξυραφιού) αποκόβεται και ευνουχίζεται έστω προσωρινά (Argento, 1982, 00:53:07). Η αντικατάσταση του πρωταρχικού φετιχιστικού αντικειμένου, του ξυραφιού, από ένα βαρύτερο όπλο όπως το τσεκούρι, καταδεικνύει τη σαδιστική κλιμάκωση της βίας και την ανάγκη του δράστη να τιμωρήσει την παραβίαση του προσωπικού του χώρου.

Ο δολοφόνος κινείται αργά. Μέσα από το υποκειμενικό πλάνο, ο θεατής παρακολουθεί τη Maria να τρέχει πανικόβλητη για να σωθεί, ενώ τα πλάνα εναλλάσσονται, εστιάζοντας στο γάντι που σφίγγει το τσεκούρι, το οποίο καταλήγει πάνω στο κορμί της (Argento, 1982, 00:53:57). Η κορύφωση του θανάτου της αποδίδεται με ένα κοντινό πλάνο του προσώπου της, το οποίο συνιστά ένα από τα πιο συγκλονιστικά καρέ της ταινίας. Το πρόσωπό της παγιδεύεται σε ένα φριχτό βλέμμα γοητείας με τα διεσταλμένα μάτια της να πλαισιώνονται από το παστέλ μπλουζάκι της (Wright, 2006), (Argento, 1982, 00:54:03). Μέσω αυτής της οπτικής κατασκευής, το βλέμμα του θεατή ευθυγραμμίζεται με τη σαδιστική ηδονοβλεψία του δολοφόνου, επισφραγίζοντας την πλήρη αντικειμενοποίηση της γυναικείας μορφής (Wright, 2006).

Η εμμονή στην οπτική λεπτομέρεια σκιαγραφείται μέσω της αντανάκλασης στον τοίχο μιας ανδρικής φιγούρας που ξυπνά ουρλιάζοντας και η εναλλαγή με το κοντινό πλάνο (macroshot) στα λευκά χάπια και στο στόμιο του κρυστάλλινου ποτηριού εισάγει τη θεματική της ψυχικής διαταραχής (Argento, 1982, 00:21:17). Σε αυτό το σημείο καθίσταται σαφές ότι η ταινία, παρά τον έντονο λευκό φωτισμό της, διακατέχεται από ένα βαθύ σκοτάδι, που συμβολίζει το σκοτάδι που επικρατεί στην ανθρώπινη ψυχή (Lyons, 2018· McDonagh, 2010, pp.167). Η διαστολή της ίριδας ενός γκρίζου ματιού στην οθόνη λειτουργεί ως το οπτικό σήμα για την εισαγωγή των αναδρομών (flashbacks) που παρεμβάλλονται στην αφήγηση, ενώ το ακουστικό σήμα δίνεται από μια απόκοσμη μελωδία που το συνοδεύει (McDonagh, 2010, pp.178). Αυτές οι παρελθοντικές αναδρομές που παρεμβάλλονται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας είναι συνολικά τρεις και μεταφέρουν τον θεατή σε δυο διαφορετικές παρελθοντικές τοποθεσίες και τραυματικές ενέργειες οι οποίες καθορίζουν το παρόν (McDonagh, 2010, pp.178).

Η πρώτη αναδρομή (flashback) μεταφέρει τον θεατή σε ένα ονειρικό, υπερρεαλιστικό τοπίο, σε μια παραλία, όπου μια κοπέλα με λευκό φόρεμα και κόκκινες γόβες, που δημιουργούν μια έντονη χρωματική αντίθεση, βρίσκεται περιτριγυρισμένη από νεαρούς άνδρες. Η κοπέλα χαμογελά, παίζει ερωτικά με τα μαλλιά της και κατεβάζει το φόρεμά της αποκαλύπτοντας το στήθος της (Εικόνα Γ10). Καθώς οι τρεις άνδρες την πλησιάζουν, εκείνη σκύβει στο ύψος των γεννητικών τους οργάνων και τους χαϊδεύει στους μηρούς, σε μια σκηνή με έντονα ερωτικό και ηδονοβλεπτικό χαρακτήρα (Argento, 1982, 00:22:25). Ένας τέταρτος άντρας, που αργότερα ανακαλύπτουμε πως είναι ο Peter σε νεαρή ηλικία, την πλησιάζει και τη χαστουκίζει δυνατά (Argento, 1982, 00:22:41). Ο φακός εστιάζει στα

πόδια της γυναίκας, απομονώνοντάς τα από το υπόλοιπο σώμα, και τα ακολουθεί καθώς εκείνη βαδίζει προς το μέρος του (Argento, 1982, 00:22:57).

Η κάμερα κινείται ανοδικά προς το πρόσωπό της, εστιάζοντας στο αίμα που κυλά από τα χείλη της, γεγονός που εντείνει τη χρωματική αντίθεση με το λευκό της φόρεμα (Argento, 1982, 00:23:05). Οι υπόλοιποι άνδρες τον ακινητοποιούν και η γυναίκα επιβάλλει την τιμωρία της. Αρχίζει να τον κλωτσά βίαια με τις κόκκινες γόβες της, ενώ η κάμερα εναλλάσσεται μεταξύ των πλάνων που καταγράφουν τις γόβες της και του πλάνου που αποτυπώνει την οργισμένη έκφρασή της (Argento, 1982, 00:23:17). Η σκηνή κορυφώνεται (Argento, 1982, 00:23:20), με την κόκκινη γόβα (Εικόνα Γ11), να πατά το πρόσωπό του και το τακούνι να εισχωρεί βίαια στο στόμα του (McDonagh, 2010, pp.178). Οι κόκκινες γόβες συνιστούν ένα κλασσικό φετιχιστικό αντικείμενο, το οποίο λειτουργεί ως σύμβολο της γυναικείας σεξουαλικότητας, αλλά ταυτόχρονα και ως όπλο εκδίκησης που επιφέρει τον ανδρικό εξευτελισμό. Η επίθεση στο στόμα υπογραμμίζει την ψυχαναλυτική εμμονή με τη συγκεκριμένη σωματική ζώνη, που συμβολίζει την είσοδο και την ηδονή. Η κοπέλα της παραλίας, από παθητικό ερωτικό αντικείμενο που διεγείρει τον ανδρικό πόθο μετατρέπεται σε ενεργητικό θύτη που τιμωρεί, εξευτελίζει και ταπεινώνει τον άνδρα που την χαστούκισε.

Η οπτική απομόνωση των κάτω άκρων με τις κόκκινες γόβες μετατρέπει τη γυναίκα σε ένα κατακερματισμένο αντικείμενο, τα επιμέρους μέρη του οποίου φετιχοποιούνται. Η αναδρομή παραπέμπει στην φροϋδική έννοια της πρωταρχικής σκηνής, όπου η τραυματική μνήμη λειτουργεί ως μέσο διατάραξης τόσο του λόγου όσο και των καθιερωμένων κωδικών της έμφυλης ταυτότητας. Αυτή η ασάφεια των έμφυλων ταυτοτήτων υπογραμμίζεται από την επιλογή του Argento να αναθέσει τον ρόλο της κοπέλας στην παραλία στην τρανς ηθοποιό, Eva Robins (Mendik, 2002). Η επιλογή ενός τρανς υποκειμένου εισάγει τη ρευστότητα των φύλων και το queer στοιχείο, υποδηλώνοντας ότι η αντίληψη του Argento για τη γυναικεία μορφή παραμένει σκόπιμα απροσδιόριστη (Gonzalez, 2001). Η παρουσία της Robins παγιώνει το βλέμμα του θεατή στην επιθυμία του, ενώ το σκληρό χαμόγελό της προμηνύει πως η ιδιαίτερη γοητεία της θα επιφέρει ένα τίμημα (McDonagh, 2010, pp.183).

Η γοητεία αυτή ενσαρκώνεται στα λαμπερά κόκκινα και ψηλοτάκουνα παπούτσια, τα οποία δημιουργούν πολλαπλούς συνειρμούς (θηλυκά, άβολα, δελεαστικά αλλά και απειλητικά, φαλλικά) συνδέοντας τη σκηνή με τη σαδομαζοχιστική εικονογραφία. Τα

υποδήματα αυτά αντικατοπτρίζουν μια απαστράπτουσα επιφάνεια κάτω από την οποία υποκρύπτεται μια απειλητική αλήθεια (McDonagh, 2010, pp. 183). Αυτό μας επαναφέρει στην κριτική θεώρηση της Mulvey και στο απειλητικό περιεχόμενο το οποίο κρύβεται μέσα στο κουτί της Πανδώρας, ένα περιεχόμενο το οποίο σκοπίμως αποκρύπτεται διαμέσου της διαδικασίας της φετιχοποίησης (βλ. υποκεφάλαιο 2.4 της παρούσας εργασίας). Το πρωταρχικό τραύμα της ταπείνωσης επανέρχεται μέσω της αναδρομής, επιτρέποντας στο υποκείμενο να επεξεργαστεί και να κατακτήσει το αρχέγονο τραύμα της ταπείνωσής του και να διαχειριστεί την παθητικότητά του, η οποία εγκαθιδρύεται τη στιγμή που η γυναίκα εισάγει βίαια το τακούνι της στο στόμα του.

Η ονειρική περιπλάνηση στο υποσυνείδητο του Peter επιστρέφει για δεύτερη φορά και μεταφέρει τον θεατή σε μια πισίνα, αποκαλύπτοντας την αντιστροφή των ρόλων, με το θύμα της σεξουαλικής ταπείνωσης να μετατρέπεται σε θύτη και να εξοντώνει το αντικείμενο που τον ταπείνωσε. Η μουσική σύνθεση των Goblin που παράγει έναν απόκοσμο ήχο και η εστίαση στα πόδια με τις κόκκινες γόβες ντύνουν το φετιχιστικό αντικείμενο με μια ρυθμική ένταση, η οποία μετατρέπει το γυναικείο βάδισμα σε μια πράξη τελετουργική (Argento, 1982, 01:05:21). Η χρωματική αντίθεση που δημιουργεί το λευκό φόρεμα με τις κόκκινες γόβες της κοπέλας προσφέρει μια έντονη οπτική εμπειρία, η οποία εγκλωβίζει το βλέμμα του θεατή.

Η κάμερα παρακολουθεί μέσα από τις φυλλωσιές, ενισχύοντας το αίσθημα του voyeurism και μια λεπίδα διαπερνά το γυναικείο σώμα, ενώ ο ήχος της λεπίδας γίνεται αιχμηρός συνοδευόμενος από τις απότομες, κοφτές νότες της μουσικής (Argento, 1982, 01:06:03). Ο φακός εστιάζει εκ νέου στον οφθαλμό με extreme close-up, φετιχοποιώντας την ίδια την πράξη της όρασης (Argento, 1982, 01:06:06). Η χρήση macro-cinematography προκαλεί αισθητηριακή υπερφόρτωση στον θεατή, μετατρέποντάς τον ταυτόχρονα σε μάρτυρα αλλά και συνένοχο στη δολοφονία. Μέσω αυτής της τεχνικής, ο σκηνοθέτης προβάλλει τη βία ως μια διεστραμμένη μορφή οπτικής απόλαυσης.

Η τρίτη και τελευταία αναδρομή (flashback) (Argento, 1982, 01:26:07), απεικονίζει την κοπέλα της παραλίας να κείτεται αιμόφυρτη, με το αίμα να λερώνει το λευκό της φόρεμα, ενώ ο δολοφόνος αφαιρεί τελετουργικά τις κόκκινες γόβες της (Εικόνα Γ12). Οι γόβες από αρχικό αντικείμενο του πόθου και μετέπειτα όργανο ταπείνωσης και εξευτελισμού, μετατρέπονται σε ένα κλεμμένο φετίχ, το οποίο συνδέει άρρηκτα το ψυχικό τραύμα με τον εκδικητικό θάνατο. Η σκηνή είναι λουσμένη με απόκοσμες μπλε αποχρώσεις,

προσδίδοντας μια ονειρική και σχεδόν υπερρεαλιστική διάσταση σε αυτήν τη διαδικασία φετιχοποίησης (Argento, 1982, 01:25:53 έως 01:26:07).

Οι δυο δολοφόνοι, Peter και Christiano, παρακινούνται από παρελθοντικά τραύματα και εμμονές που συνδέονται με εικόνες σεξουαλικής βίας, εγκλωβισμένοι σε μια ψυχαναγκαστική συμπεριφορά (Mendik, 2002). Ο μεν Christiano, δρα με γνώμονα την ανάγκη του να εξαλείψει κάθε σεξουαλική παρέκκλιση, ενώ ο Peter διολισθαίνει στην τρέλα λόγω της εγγύτητάς του με τα εγκλήματα του Christiano. Αυτή η εγγύτητα πυροδοτεί εκ νέου τα τραύματα του κατακερματισμένου παρελθόντος του, όταν ως έφηβος υπέστη σεξουαλική ταπείνωση (Gonzalez, 2001 · Nisbet, 2015).

Η βία στο *Tenebre* (1982), είναι αισθητηριακή, καθώς όπως αποκαλύπτουν τα flashbacks, πηγάζει από μια αισθητηριακή τραυματική εμπειρία στην παραλία, την οποία ο Neal αναπαριστά στο συγγραφικό του έργο (McDonagh, 2002). Η κόκκινη γόβα από αντικείμενο που συνδέεται με την ερωτική επιθυμία μετατράπηκε σε όργανο εξευτελισμού τη στιγμή που εισέρχεται βίαια στο στόμα του νεαρού τότε Neal. Το γεγονός αυτό τον ωθεί στη δολοφονία της νεαρής κοπέλας και στην οικειοποίηση του αντικειμένου που προκάλεσε το αρχικό τραύμα, τις κόκκινες γόβες, οι οποίες μετατρέπονται σε ένα προσωπικό φετιχιστικό τοτέμ (Lyons, 2018). Το τραύμα βρίσκει διέξοδο στο συγγραφικό του έργο, όπου ο Peter μετουσιώνει τις φαντασιώσεις του σε αστυνομική λογοτεχνία. Με αυτόν τον τρόπο εμπνέει άθελά του τον Christiano να αναπαράγει τις δολοφονίες του μυθιστορήματος, μέχρι τη στιγμή που ο ίδιος ο συγγραφέας απελευθερώνει ξανά τη βία που κρατούσε επί χρόνια καταπιεσμένη.

Η απειλή του Christiano ότι ο Peter θα είναι το επόμενο θύμα, ωθεί τον συγγραφέα στη δολοφονία του Christiano. Στη συνέχεια ο Peter οικειοποιείται την ταυτότητα του δράστη και συνεχίζει τις δολοφονίες (Mendik, 2002), (Argento, 1982, 01:01:45). Αφού αποκαλύπτεται η κρυφή σχέση της Jane με τον Bullmer, καθώς επιστρέφει στο δωμάτιό της βρίσκει έξω από την πόρτα της (Εικόνα Γ13), ένα κόκκινο κουτί με το όνομά της (Argento, 1982, 01:08:32, 01:13:50). Καθώς το ανοίγει τελετουργικά, αποκαλύπτεται το περιεχόμενό του που δεν είναι άλλο από τις κόκκινες γόβες, το κεντρικό φετιχιστικό αντικείμενο της ταινίας, το οποίο επιστρέφει ως δώρο το οποίο κρύβει όλες εκείνες τις παγίδες του παρελθόντος (Argento, 1982, 01:14:12.). Η Jane τις φορά και η κάμερα παρακολουθεί τα βήματά της καθώς κατευθύνεται προς την πλατεία που την περιμένει ο Bullmer (Argento, 1982, 01:15:00). Ωστόσο, η συνάντηση δεν πραγματοποιείται ποτέ,

καθώς ο ατζέντης πέφτει θύμα του Peter και μαχαιρώνεται μέσα στην κατάμεστη από κόσμο πλατεία— ακόμα μια σκηνή που αποτελεί παράδειγμα του συνδρόμου Genovese (Argento, 1982, 01:16:44). Το καπέλο του, αποκομμένο από το σώμα, μένει μόνο του στο πεζοδρόμιο, υπογραμμίζοντας συμβολικά την απώλεια της ανθρώπινης υπόστασης (Argento, 1982, 01:16:45).

Ο Gianni συνειδητοποιεί ότι ο Christiano ήταν ο αρχικός δολοφόνος, αλλά επιδιώκει να ανακαλύψει ποιος τον σκότωσε. Για τον λόγο αυτό, επιστρέφει στο σπίτι του Christiano, όπου τελικά βρίσκει τον θάνατο, καθώς ο Peter κρυμμένος στο πίσω κάθισμα του αυτοκινήτου, τον στραγγαλίζει με ένα σκοινί (Argento, 1982, 01:20:59). Αυτή η δολοφονία διαφέρει αισθητά από τις άλλες, καθώς από τη μια συνοδεύεται από τη σωματική εγγύτητα και από την άλλη δεν επιστρατεύει την αποστειρωμένη λεπίδα των προηγούμενων φόνων, μετατρέποντας τη βία σε μια απτή, σωματική εμπειρία. Πριν πεθάνει ο Gianni, ο φακός καταγράφει τα έντονα, γαλανά του μάτια μέσω *extremeclose-up*, που έρχονται σε πλήρη αντίθεση με το σκοτάδι που επικρατεί τριγύρω (Εικόνα Γ14), (Argento, 1982, 01:21:15). Τέλος, η κάμερα εστιάζει στα μαύρα γάντια και στο τσεκούρι που βρίσκεται κρυμμένο στα δέντρα, προοικονομώντας τον επόμενο φόνο (Argento, 1982, 01:21:46).

Η Jane αναμένει στο διαμέρισμά της την Anne, την πιστή γραμματέα του Peter, φορώντας τις κόκκινες γόβες και κρατώντας ένα περιστροφο (Argento, 1982, 01:23:55). Ξαφνικά, το τσεκούρι θρυμματίζει την τζαμαρία και της ακρωτηριάζει το χέρι, αποχωρίζοντάς το από το σώμα της (Argento, 1982, 01:25:20). Η εστίαση στο ακρωτηριασμένο μέλος που εξακολουθεί να σφίγγει το όπλο είναι σοκαριστική, ενώ ο φακός καταγράφει την εκτόξευση του αίματος πάνω στους λευκούς τοίχους, μετατρέποντας τη βία σε εικαστικό θέαμα και τον τοίχο σε πίνακα αφηρημένου εξπρεσιονισμού (Argento, 1982, 01:25:28). Ο σκηνοθέτης συνεχίζει να χρησιμοποιεί τον κατακερματισμό του σώματος. Στη συγκεκριμένη σκηνή το αποκομμένο χέρι μοιάζει να αυτονομείται, επισφραγίζοντας την απόλυτη αντικειμενοποίηση του γυναικείου υποκειμένου. Ο φακός εστιάζει στο πρόσωπό της Jane, ενώ ο δράστης συνεχίζει να την κατακρεουργεί με το τσεκούρι, το οποίο έχει γίνει μια προέκταση του χεριού του δολοφόνου με το οποίο επιβάλλει τη σαδιστική και φετιχιστική βία.

Η δράση επιστρέφει στο δωμάτιο της Jane, με ένα πανοραμικό περιμετρικό πλάνο, όπου ο φακός δεν επιτελεί την καταγραφή ενός ουδέτερου παρατηρητή αλλά λειτουργεί ως το

ηδονοβλεπτικό βλέμμα που χαρτογραφεί τον χώρο, ενώ η ταυτότητα του δολοφόνου αποκαλύπτεται σταδιακά, με τον φακό να σκαρφαλώνει αργά στο σώμα του μέχρι να φτάσει στο πρόσωπό του και να μας αποκαλύψει τον συγγραφέα (Argento, 1982, 01:26:32, 01:27:17). Αφού δολοφονεί με το τσεκούρι και την επιθεωρήτρια Altieri, χαϊδεύει το άψυχο σώμα της, σε μια εικόνα που παραπέμπει σε νεκροφιλικό φετιχισμό. Λίγα λεπτά αργότερα, ο αστυνόμος Giermani μετακινεί βίαια το πτώμα στρέφοντάς το σε ύπτια θέση, διακόπτοντας βίαια τη φετιχιστική ενατένιση του Peter (Argento, 1982, 01:27:44, 01:27:58.).

Η καταληκτική σκηνή καταγράφει το αιχμηρό, μεταλλικό γλυπτό το οποίο διαπερνά θανάσιμα τον Neal τη στιγμή που η Anne προσπαθεί να ανοίξει την πόρτα, ανατρέποντας άθελά της το γλυπτό (Argento, 1982, 01:34:43). Το έργο τέχνης μετατρέπεται σε εργαλείο θανάτου, θολώνοντας τα όρια μεταξύ αισθητικής τέχνης και θανάτου (Εικόνα Γ15). Η βία εδώ αποπροσωποποιείται, καθώς δεν προέρχεται από ανθρώπινο χέρι αλλά από μια μοιραία σύμπτωση άψυχων αντικειμένων.

Πρόκειται για έναν βαθύ συμβολισμό, όπου ο δημιουργός ο οποίος φετιχοποίησε τη βία τόσο μέσα από το θεωρητικό του έργο αλλά και μέσω των πράξεών του, θανατώνεται τελικά από ένα αισθητικό αντικείμενο, βιώνοντας έναν εικαστικό θάνατο. Ταυτόχρονα, παραπέμπουν στην τελική κάθαρση, όπου ο δράστης τιμωρείται για τις πράξεις του με έναν τρόπο που θυμίζει νομοτέλεια, από την οποία είναι αδύνατο να ξεφύγει. Περαιτέρω, η σκηνή αυτή δημιουργεί συνειρμούς ομοιότητας με την ταινία *Suspiria* (1977), όπου οι δολοφονίες ανάγονται σε καλλιτεχνικές πράξεις, όπου θάνατος και τέχνη ταυτίζονται (Giusti, 2012 | Nisbet, 2015) (εκτενέστερη αναφορά υπάρχει στο υποκεφάλαιο 3.1 της παρούσας εργασίας).

Η ταινία ολοκληρώνεται με τις υστερικές κραυγές της Anne που αναμιγνύονται με τον ήχο της βροχής (Argento, 1982, 01:35:13).

4.4.3 Ερμηνευτικές προεκτάσεις

Ο ονειρικός φαλλοκεντρισμός είναι οπτικά παρών στην ταινία, καθώς η απωθημένη σκέψη μετατρέπεται σε ονειρικό υλικό μέσω αντικειμένων – φετίχ, όπως το ξυράφι, το τσεκούρι, το ξύλο, τα όπλα και τα τσιγάρα (McDonagh, 2010, pp.7). Η ταινία φωτίζεται με έντονο καθαρό, σκληρό λευκό φως το οποίο εμπλουτίζεται από μπλε, πράσινο και το

καθαρό, έντονο κόκκινο (McDonagh, 2010, pp.49). Τα υπόλοιπα χρώματα που κυριαρχούν στην ταινία κινούνται σε παστέλ αποχρώσεις. Ο εκτυφλωτικός φωτισμός της ταινίας έρχεται σε αντίθεση με τον τίτλο της που σηματοδοτεί το σκοτάδι, το οποίο γίνεται τελικά κατανοητό στα ενδόμυχα του νου και της ψυχής των πρωταγωνιστών (Gracey, 2012). Η Ρώμη απεικονίζεται με μπρουταλιστικό και φουτουριστικό τρόπο, εξυπηρετώντας την πρόθεση του σκηνοθέτη να τοποθετήσει την ταινία στο μέλλον, όπου τα γεγονότα διαδραματίζονται δεκαπέντε χρόνια μετά, έπειτα από μια έκρηξη ατομικής βόμβας, η οποία μείωσε τον πληθυσμό της πόλης (Nisbet, 2015).

Ο βίαιος ερωτισμός είναι διάχυτος και οι διαπροσωπικές σχέσεις που περιστρέφονται γύρω από την σεξουαλικότητα καθίστανται επικίνδυνες, καθιστώντας μια ατμόσφαιρα αιωρούμενης ανησυχίας καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης (McDonagh, 2010, pp.52 & 178). Ο Argento κατορθώνει να μετατοπίζει την ενοχή από τον ένα χαρακτήρα στον άλλον. Ο Peter μετατοπίζεται διαρκώς από τη θέση του υπόπτου σε εκείνη του θύματος και τελικά του δράστη, ενώ λίγο πριν την κορύφωση, η πλοκή δείχνει παραπλανητικά ως ύποπτη τη Jane (Mendik, 2002). Τα τηλεφωνήματα που πραγματοποιεί, ο βανδαλισμός των προσωπικών αντικειμένων του Peter, η παρουσία της στη Ρώμη, το τηλεφώνημα στην Anne μεπρεδούν τον θεατή (Argento, 1982, 00:19:09). Ο απώτερος σκοπός αυτής της αφηγηματικής τεχνικής είναι η πλήρης ταύτιση του θεατή με την αρχική, τραυματική ταπείνωση του συγγραφέα (Mendik, 2002). Παράλληλα, το έργο διακατέχεται από συνεχείς ηθικές συγκρούσεις και εγείρει προβληματισμούς σχετικά με τη σεξουαλικότητα, τη διεμφυλικότητα και την έμφυλη ταυτότητα, ανατρέποντας τους παραδοσιακούς έμφυλους κανόνες (Mendik, 2002 · Lyons, 2018).

Οι εικόνες της ταινίας φέρουν έντονο φετιχιστικό χαρακτήρα. Ο θεατής εξωθείται να υιοθετήσει μια ηδονοβλεπτική οπτική γωνία, όπου η αναπαράσταση των δολοφονιών προσφέρεται ως ένα αισθητικοποιημένο θέαμα προς οπτική απόλαυση (McDonagh, 2010, pp.179 · Gracey, 2012).

Παράλληλα, η ταινία μπορεί να χαρακτηριστεί ως αναστοχαστική καθώς πραγματεύεται θέματα όπως η κοινωνική βία, η παθητική κοινωνική απάθεια, ο μισογυνισμός και η σύνδεση της βίας με την καλλιτεχνική δημιουργία, εγείροντας παράλληλα και το ζήτημα της ηθικής ευθύνης του καλλιτεχνικού δημιουργού για το έργο του (Gracey, 2012). Το έργο προσφέρει μια σεξουαλικοποιημένη αναπαράσταση ενός βίαιου περιεχομένου, στο οποίο αιχμηρά, φαλλικά αντικείμενα διαπερνούν τα σώματα όμορφων γυναικών,

παραπέμποντας συμβολικά στη σεξουαλική πράξη, ενώ ο φακός αποτυπώνει τον κατακερματισμό τους (Gracey, 2012). Αν υποτεθεί ότι ο Argento χρησιμοποιεί τον Peter στην ταινία για να αποκρούσει τις κατηγορίες εναντίον του περί σεξισμού, η απόπειρά του αυτή φαίνεται να αποτυγχάνει.

Ο έκδηλος μισογυνισμός του συγγραφέα ανάγεται στο παρελθοντικό τραύμα της ταπείνωσής του καθώς η ταινία εξελίσσεται. Ωστόσο, η ψυχολογική αυτή ερμηνεία δεν τον απαλλάσσει από τις ευθύνες για την αναπαραγωγή μιας σεξιστικής ρητορικής. Η αναγωγή μιας σεξιστικής συμπεριφοράς σε ένα πρωταρχικό τραύμα λειτουργεί ως ερμηνευτικό κλειδί, αλλά δεν είναι επαρκής για να νομιμοποιήσει ηθικά μια τέτοια συμπεριφορά. Για ακόμα μια φορά, ο Argento θέτει το γυναικείο φύλο ως εκείνο το οποίο κινεί τα νήματα της πλοκής, έστω και άθελά του. Η προσπάθεια επανάκτησης της θέσης ισχύος μιας γυναίκας για το χαστούκι που δέχτηκε, έστω και αν αυτή απεικονίζεται μέσω ενός τρανς ατόμου, τιμωρείται με τον πιο σκληρό τρόπο. Η βία του Peter ακόμα και αν επιχειρείται να εμφανιστεί ως δικαιολογημένη και απορρέουσα από την τραυματική του εμπειρία, υποπίπτει στον φαύλο κύκλο της αντιμετώπισης της θηλυκότητας ως πηγή όλων των κακών, και κάθε προσπάθειά της να αντιστρέψει τους ρόλους κυριαρχίας πρέπει να τιμωρείται.

Η διαπίστωση πως «κάτω από την επιφάνεια κάθε αστού, ετεροφυλόφυλου, πατριαρχικού καπιταλιστή μπορεί να κρύβεται η ψυχή ενός ψυχοπαθή» (McDonagh, 2010, pp.185) δεν συγκροτεί μια ανατρεπτική πολιτική ή καλλιτεχνική ατζέντα, καθώς απλά επιβεβαιώνει όσα η φεμινιστική θεωρία έχει ήδη καταδείξει. Επιπλέον, αντί να διασαφηνίζει τα όρια ανάμεσα στην τέχνη και την πραγματικότητα, αποσυνδέοντας την ευθύνη του δημιουργού, η ταινία τα πολώνει, προκαλώντας μια εννοιολογική σύγχυση. Τέλος, όσον αφορά την πατριαρχική πόλωση των δυο φύλων, η ταινία δεν επιτυγχάνει τίποτε περισσότερο από το να την καταγράψει και να την αναδείξει στην πιο ακραία και βίαιη εκδοχή της. Το γυναικείο σώμα για μια ακόμα φορά εμφανίζεται στυλιζαρισμένο και γυαλιστερό στις οθόνες μας για να κατακρεουργηθεί, να φετιχοποιηθεί, και να σταυρωθεί ως πηγή κάθε αρχέγονου κακού.

5. Συμπεράσματα

Στις ταινίες του Argento ο φροϋδικός φετιχισμός ως υποκατάστατο της έλλειψης απαντά τον μαρξικό φετιχισμό του εμπορεύματος. Το γυναικείο σώμα προβάλλεται ως ένα αντικείμενο το οποίο περιβάλλεται από ένα φανταχτερό περιτύλιγμα που στο τέλος καταστρέφεται. Η καταστροφή αυτή προβάλλεται ως οπτική απόλαυση και η βία εμπορευματοποιείται. Ο Argento κατασκευάζει οπερατικές εικόνες με τελετουργικό τρόπο, οι οποίες αποπνέουν την μενγιαμινική αύρα.

Η πραγματικότητα, όμως, κρύβεται πίσω από αυτές τις οπερατικές εικόνες, οι οποίες χρησιμοποιώντας το γυναικείο σώμα ως καμβά το μετατρέπουν σε αντικείμενο προς θέαση, οδηγώντας τη θεωρία της Mulvey στα άκρα. Η κάμερα συχνά ταυτίζεται με το βλέμμα του δολοφόνου αντικειμενοποιώντας το θύμα. Η βία προβάλλεται μέσω μιας οπερατικής υπερβολής, η οποία θυμίζει περισσότερο παράσταση παρά θρίλερ, περιβάλλοντας με μια ιδιαίτερη αισθητική τον τρόπο. Ο θεατής μπορεί να συγκριθεί με την Betty στην *Opera* (1987), όπου εξαναγκάζεται να κοιτάζει, έχοντας βελόνες στα μάτια του, την κοινωνία του θεάματος, μια κοινωνία που φετιχοποιεί και μετατοπίζει τη βία από την ηθική της διάσταση σε ένα αποστειρωμένο αισθητικό πεδίο.

Το γυναικείο σώμα στον Argento μεταμορφώνεται σε ένα κινηματογραφικό φετιχιστικό αντικείμενο μέσω της οπερατικής εικόνας, το οποίο υπάρχει μόνο και μόνο για να καταστραφεί μπροστά στο βλέμμα της πανοπτικής κάμερας.

Η παρούσα μεταπτυχιακή έρευνα θέτει τις βάσεις για μια συστηματική διερεύνηση η οποία δύναται να εξελιχθεί σε διδακτορική διατριβή κυρίως μέσω των τριών ακόλουθων αξόνων. Πρώτον, το πεδίο της ανάλυσης μπορεί να επεκταθεί συγκριτικά, εντάσσοντας και άλλους δημιουργούς του ιταλικού *giallo* όπως τον Mario Bava, ο οποίος χρησιμοποίησε τα οπτικά φετιχιστικά σύμβολα που ο Argento τελειοποίησε, ή τον Sergio Martino, ο οποίος μετατρέπει το γυναικείο σώμα στον κεντρικό πόλο των ταινιών του. Εναλλακτικά, η συγκριτική μέθοδος μπορεί να επεκταθεί στον παγκόσμιο κινηματογράφο τρόμου, περιλαμβάνοντας τον Alfred Hitchcock και τον τρόπο με τον οποίο συνομιλεί στις ταινίες του με τον φετιχισμό και το ανδρικό βλέμμα, ή τον Clive Barker στο πεδίο του

ψυχολογικού τραύματος και της ηδονής του πόνου. Μια διακειμενική προσέγγιση είναι ικανή να επιτρέψει τη χαρτογράφηση των διαφόρων παραλλαγών του φετιχισμού και της αισθητικοποιημένης βίας σε ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο.

Δεύτερον, η θεωρητική εμβάθυνση μπορεί να επεκταθεί ψυχαναλυτικά και κοινωνιολογικά, ενσωματώνοντας τη λακανική θεωρία για το βλέμμα και επεκτείνοντας συστηματικά τη θεωρία του αποτρόπαιου (abject) της Julia Kristeva, ούτως ώστε να διεισδύσει στους μηχανισμούς της οπτικής απόλαυσης οι οποίοι απορρέουν από την καταστροφή του σώματος.

Τρίτον, η περαιτέρω έρευνα μπορεί να εστιάσει στην επιβίωση, την εξέλιξη και τον μετασχηματισμό τέτοιων φετιχιστικών μηχανισμών στον σύγχρονο μεταμοντέρνο κινηματογράφο τρόμου. Σε ένα τέτοιο ερευνητικό πλαίσιο, η μελέτη του Dario Argento μπορεί να λειτουργήσει ως το θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο η σύγχρονη ψηφιακή εποχή αναδιαμορφώνει το βλέμμα, το έμφυλο σώμα και την εμπορευματοποιημένη αισθητηριακή βία του αιώνα μας.

Βιβλιογραφία

Ανδρονίδης, Σ. (2017). Ο Walter Benjamin για την Τέχνη και την Ιστορία. *Socialpolicy.gr*. <https://socialpolicy.gr/2017/09/o-walter-benjamin-για-την-τέχνη-και-την-ιστορία.html>

Baital, (n.d.) *What is male gaze*. Academia.edu.
https://www.academia.edu/32236797/What_is_male_gaze

Balmain, C. J. (2004). *Genre, gender, giallo: The disturbed dreams of Dario Argento*. PhD thesis, University of Greenwich. GALA. <https://gala.gre.ac.uk/id/eprint/5795/>

Benjamin, W. (1999). *The arcades project* (H. Eiland & K. McLaughlin, Trans.). Belknap Press.
<https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/08/The-Arcades-Project-Walter-Benjamin.pdf>

Original work written 1927–1940.

Bonnet, F., J. (2022). Επιθυμητή - ακρόαση και φετιχισμός της ακρόασης. *Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού*, 1(2), 58-87.
<https://doi.org/10.12681/automaton.29878>

Brown, K. H. (2008). Palimpsest, Pasolini, Poe and Poetics, or the phantoms haunting Dario Argento's Opera (1987). *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & The Arts*, (7). ed.ac.uk.

Cooper, L. (2006). The Indulgence of Critique: Relocating the Sadistic Voyeur in Dario Argento's Opera. *Quarterly Review of Film and Video*, 22(1), 63-71. doi.org

Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.

Debord, G., (2000). *Η κοινωνία του θεάματος*, (Μ. Παπαδοπούλου, Μετάφρ.). Διεθνής Βιβλιοθήκη. (Η πρωτότυπη έκδοση κυκλοφόρησε το 1967)

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans). University of Minnesota Press. (Original work published 1985)

Duggan, J. G. (2024). *Argento's Suspiria (1977): A compendium of horror filmmaking analysis through mise-en-scene and narrative aspects*. [Master's thesis, Institute of Art, Design and Technology]. IADT Repository.

Edwards-Behi, N. N. (2010). *Argento's aesthetic alignments: A cognitive approach to the films of Dario Argento* [Master's thesis, Aberystwyth University]. Aberystwyth Research Portal. handle.net

Ettinger, B. L. (2006). *The matrixial borderspace*. University of Minnesota Press.

Federici, S. (2004). *Ο Καλιμπάν και η μάγισσα: Γυναίκες, σώμα και πρωταρχική συσσώρευση* (Θ. Γκιούρας, Μετάφρ.). Εκδόσεις των Ξένων. (Η πρωτότυπη έκδοση κυκλοφόρησε το 2004)

Federici, S. (2019). *Το κυνήγι των μαγισσών χθες και σήμερα* (Λ. Γυιόκα & Ο. Καραγιάννη, Μετάφρ.). Εκδόσεις των Ξένων. (Η πρωτότυπη έκδοση κυκλοφόρησε το 2018)

Ferguson, H. (2024). Performance, “leaky bodies” and the abject female body in *Suspiria* (2018, dir. Luca Guadagnino). *Offscreen*, 28(11–12).

<https://offscreen.com/view/performance-the-abject-female-body-in-suspiria-2018>

Fletcher, J. (2019). *The films of Dario Argento: Opera (1987)*. Jimi at the movies.

<https://fletchtalks.wordpress.com/2019/02/10/the-films-of-dario-argento-opera-1987/>

Freud, S. (1940). An outline of psycho-analysis. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 23, pp. 141–207). Hogarth Press.

Freud, S. (1953). Three essays on the theory of sexuality. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 7, pp. 123–246). Hogarth Press. (Original work published 1905)

Freud, S. (1961). Fetishism. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 21, pp. 147–157). Hogarth Press; Institute of Psycho-Analysis. (Original work published 1927)

Freud, S. (1957). Leonardo da Vinci and a memory of his childhood. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 11, pp. 59–137). Hogarth Press. (Original work published 1910)

Freud, S. (1964). An outline of psycho-analysis. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 23, pp. 141–207). Hogarth Press. (Original work published 1940)

Freud, S. (1961). The loss of reality in neurosis and psychosis. In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 19, pp. 181–188). Hogarth Press. (Original work published 1924)

Freud, S. (2017). *Εισαγωγή στην ψυχανάλυση*. Ελληνική Παιδεία. (Η πρωτότυπη έκδοση κυκλοφόρησε το 1916–1917)

Furdenkommunismus. (2025). *KarlMarx: Ο φετιχισμός του εμπορεύματος*. Shades online. <https://theshadesmag.wordpress.com/2025/06/30/commodity-fetishism/>

Gallant, C. (2000). *Art of darkness: The cinema of Dario Argento*. FAB Press.

Gamman, L. (1988). Watching the detectives: The female gaze and Cagney and Lacey. In L. Gamman & M. Marshment (Eds.), *The female gaze: Women as viewers of popular culture* (pp. 8–26). Women's Press.

Giusti, G. L. (2012). *Artistic imagery in Dario Argento's cinema* [Doctoral dissertation, University of Manchester]. Research Explorer.

https://pure.manchester.ac.uk/ws/portalfiles/portal/54519356/FULL_TEXT.PDF

Gonzalez, E. (2001). Review: *Tenebre* [Review of the film *Tenebre*, by D. Argento]. *Slant Magazine*. <https://www.slantmagazine.com/film/tenebre/>

Gough, C. (2017). The ballerina body-horror: Spectatorship, female subjectivity and the abject in Dario Argento's *Suspiria* (1977). *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, (17), 51–69. <https://irishgothicjournal.net/wp-content/uploads/2018/11/the-ballerina-body-horror.pdf>

Goux, J.-J. (1990). *Symbolic economies: After Marx and Freud* (J. C. Gage, Trans.). Cornell University Press. (Original work published 1973)

Gracey, J. (2010). *Dario Argento*. Kamera Books.

Gracey, J. (2012). 30 years on: *Tenebrae* revisited. The Quietus. <https://thequietus.com/culture/film/tenebrae-dario-argento-30-years-on/>

Guins, R. (1996). Tortured spectators: Dario Argento's *The Stendhal Syndrome*. *Philosophy & Social Criticism*, 22(5), 67–80. doi.org

Hennessey Brown, K. (2008). Palimpsest, Pasolini, Poe and Poetics, or the phantoms haunting Dario Argento's *Opera* (1987). *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts*, (7). <https://journals.ed.ac.uk/forum/article/view/609>

Hillani, A. M. (2018). *Representation and disavowal: Political fetishism in Freud's social psychology* [Unpublished manuscript]. Department of Philosophy, New School for Social Research. Academia.edu. handle.net

Hooks, B. (1992). *Black looks: Race and representation*. South and Press.

Hunt, L. (2000). A (sadistic) night at the opera: Notes on the Italian horror film. In K. Gelder (Ed.), *The horror reader* (pp. 324–335). Routledge.

Iacono, A. M. (2016). *The history and theory of fetishism* (A. Burstein, Trans.). Palgrave Macmillan. (Original work published 1992)

I for Interview. (2017). ΟΜαρξ, η επιθυμητική παραγωγή, ο φετιχισμός. *I for Interview*. iforinterview.com

IMDb a. (2026). *Suspiria*. <https://www.imdb.com/title/tt0076786/>

IMDb b. (2026). *Η όπερα του Τρόμου*. <https://www.imdb.com/title/tt0093677/>

IMDb c. (2026). *Tenebrae*. https://www.imdb.com/title/tt0084777/?ref_=fn_i_1

Koch Pietre, R. (2015). President de Brosses's modern and post-modern fetishes in the historiography and history of religions. In B.-C. Otto, S. Rau & J. Rüpke (Eds.), *History and religion: Narrating a religious past* (pp. 391–403). Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110445954-024>

Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1980)

Levin, T. Y. (1989). Dismantling the spectacle: The cinema of Guy Debord. In E. Sussman (Ed.), *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972* (pp. 72–123). MIT Press.

Lyons, K. (2018, 27 Οκτωβρίου). *Tenebre* (1982). The EOFFT V Review. <https://eofftreview.wordpress.com/2018/10/27/tenebre-1982-2/>

MacCormack, P. (2002). Barbara Steele's ephemeral skin: Feminism, fetishism and film. *Senses of Cinema*, (22). <https://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/steele/>

Μανίτσα, Ν. (2024). *Ο Walter Benjamin αναπτύσσει την έννοια της «αύρας» του έργου τέχνης: Ποια είναι η θέση της εν λόγω έννοιας την εποχή της τεχνολογικής υπερανάπτυξης;* [Αδημοσίευτη εργασία].

Μαράς, Κ. (2010). *Ο φετιχισμός στην τέχνη του εικοστού αιώνα*. Futura.

Marx, K. (1989). *Το Κεφάλαιο: Κριτική της πολιτικής οικονομίας* (Τόμ. 1, Π. Μαυρομάτης, Μετάφρ.). Σύγχρονη Εποχή. (Η πρωτότυπη έκδοση κυκλοφόρησε το 1867) [1.1, 1.4]

Μαρξ, Κ. (1975). *Οικονομικά και φιλοσοφικά χειρόγραφα* (Μ. Γραμμένος, Μετάφρ.). Εκδόσεις Γλάρος. (Η πρωτότυπη έκδοση γράφτηκε το 1844) [1.1, 1.4]

McDonagh, M. (2010). *Broken mirrors, broken minds: The dark dreams of Dario Argento*. University of Minnesota Press.

Mendik, X. (2002). Dario Argento's *Tenebrae* (*Unsane*, 1982). *Kinoeye*, 2(12). <https://www.kinoeye.org/02/12/mendik12.php>

Merrill, M. (2019). *The witches are back: Feminism, violence, and the male gaze in the two Suspiria's*. I am (Not) yours. <https://blogs.dickinson.edu/iamyours/2019/05/14/the-witches-are-back-feminism-violence-and-the-male-gaze-in-the-two-suspirias/>

Μπαμπινιώτης, Γ. (2012). *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* (4η έκδ.). Κέντρο Λεξικολογίας.

Μπένγιαμιν, Β. (1978). Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του. Στο *Δοκίμια για την τέχνη* (Δ. Κούρτοβικ, Μετφρ., σσ. 10–46). Κάλβος. (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1936).

Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Palgrave Macmillan.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Mulvey, L. (1996). *Fetishism and curiosity*. British Film Institute; Indiana University Press.

Nisbet, R. (2015). *Fashion & Italian horror: Tenebrae (1982)*. Hypnotic Crescendos.
<https://hypnoticcrescendos.blogspot.com/2015/08/fashion-italian-horror-tenebrae-1982.html>

Nizam, Z. (2018). *The monstrous-feminine and the abject body in contemporary horror cinema* [Master's thesis, University of Malaya].

Olsson, J. (2022). *The woman, the witch, and the dancer: A comparative study of the representation of woman in Suspiria (1977) and Suspiria (2018)* [Bachelor's thesis, University of Gothenburg].

Peterson, B. (2025). *It's a good thing 'Opera' looks amazing*. Peterson Reviews.
<https://petersonreviews.com/2025/10/08/opera-1987-movie-review/>

Powell, A. (2012). *Deleuze and horror film*. Edinburgh University Press.

Schulze, P. W. (2019). Aesthetics of the flesh: The giallo as a cinema of the senses. Στο A. Barkman & A. Sanna (Επιμ.), *A philosophy of Italian horror* (σελ. 69–84). McFarland & Company.

Seal, B. (2013, November 14). *Baudelaire, Benjamin and the birth of the flâneur*. Psychogeographic Review.

<https://psychogeographicreview.com/ baudelaire-benjamin-and-the-birth-of-the-flaneur/>

Shaviro, S. (1993). *The cinematic body*. University of Minnesota Press.

Smelik, A. (2016). Gaze. Στο A. Wong, M. Wickramasinghe, R. Hoogland, & N. A. Naples (Επιμ.), *The Wiley Blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies*. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss157>

Σωτήρης, Π. (2017). *Η θεωρία του Μαρξ για τον φετιχισμό του εμπορεύματος* [Παρουσίαση σεμιναρίου]. Academia.edu.

https://www.academia.edu/33454720/%CE%97_%CE%B8%CE%B5%CF%89%CF%81_%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%BE_%CE%B3%CE%B9%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CE%BD_%CF%86%CE%B5%CF%84%CE%B9%CF%87%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%81%CE%B5%CF%8D%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%82

Stacey, J. (1994). *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. Routledge.

Sudip, S. (n.d.). *A critical examination of Laura Mulvey's theory of the male gaze: Relevance in contemporary cinema*. [Academia.edu](https://www.academia.edu/165264949/A_Critical_Examination_of_Laura_Mulveys_Theory_of_the_Male_Gaze_Relevance_in_Contemporary_Cinema).

https://www.academia.edu/165264949/A_Critical_Examination_of_Laura_Mulveys_Theory_of_the_Male_Gaze_Relevance_in_Contemporary_Cinema [1]

Totaro, D. (2002). Dario Argento: Maestro of the macabre. *Offscreen*, 6(1). https://offscreen.com/view/argento_maestro [1, 2]

Vassilev, K. (2023). The aura of the object and the work of art: A critical analysis of Walter Benjamin's theory in the context of contemporary art and culture. *Arts*, 12(2), Άρθρο 59. <https://doi.org/10.3390/arts12020059> [1, 2]

Vorissis, P. (2023). Fairy tale sources and rural settings in Dario Argento's supernatural horror. *Literature*, 3(4), 457–472.

Wikipedia. (2026). Königsplatz, Munich.

(https://en.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6nigsplatz,_Munich).

Wright, W. (2006). Dario Argento, maestro auteur or master misogynist? *Offscreen*, 10(4).
offscreen.com

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Argento, D. (Σκηνοθέτης). (1987). *Opera* [Ταινία]. ADC; Cecchi Gori Group; Tiger Cinematografica.

Argento, D. (Σκηνοθέτης). (1977). *Suspiria* [Ταινία]. Seda Spettacoli.

Argento, D. (Σκηνοθέτης). (1982). *Tenebre* [Ταινία]. Sigma Cinematografica.

Argento, D. (Σκηνοθέτης). (1970). *The bird with the crystal plumage* [Ταινία]. Central Cinema Company; Glazier; Seda Spettacoli.

Kubrick, S. (Σκηνοθέτης). (1971). *A clockwork orange* [Ταινία]. Warner Bros.; Polaris Productions.

Παράρτημα Α: «*Suspiria* (1977)»

ΕΙΚΟΝΑ Α 1

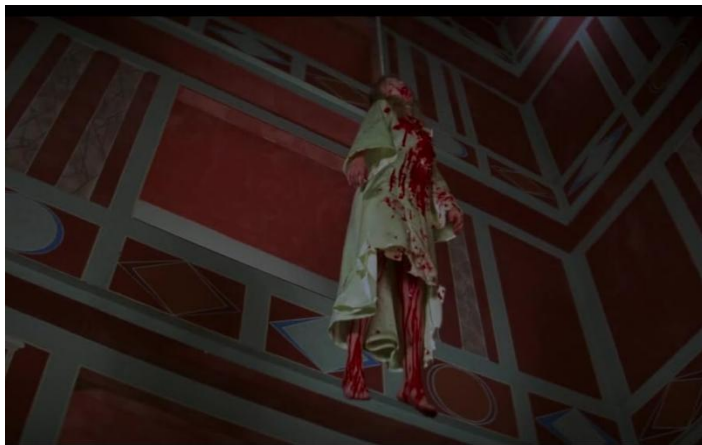
Η δολοφονία της Pat. Κοντινό πλάνο στο πρόσωπό της.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α 2

Η δολοφονία της Pat. Το αιωρούμενο σώμα της.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α3

Η δολοφονία της Sonia. Κοντινό πλάνο στο πρόσωπό της.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α4

Η δολοφονία της Sonia. Το σώμα της ως μέρος της αρχιτεκτονικής διακόσμησης.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α5

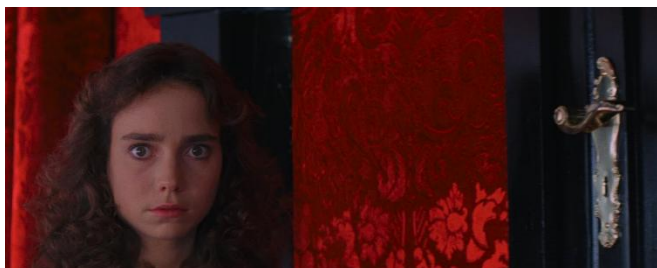
Η τραπεζοκόμος και ο μικρός Albert.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α6

Η Suzy στο παραμορφωμένο κτίριο.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α7

Η Miss Tanner και η σχολή χορού.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α8

Η δολοφονία του Daniel από τον σκύλο του.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α9

Η Suzy και η Sara στην πισίνα της Ακαδημίας.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α10

Η Sara εγκλωβισμένη στα συρματοπλέγματα.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α11

Η δολοφονία της Sara.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α 12

Η μπλε ίριδα που λειτουργεί ως μοχλός της μυστικής διόδου.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α13

Το νεκρό σώμα της Sara με τους καρφωμένους καρπούς.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α14

Το διακοσμητικό παγώνι.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α15

Η Helena Marcos.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α16

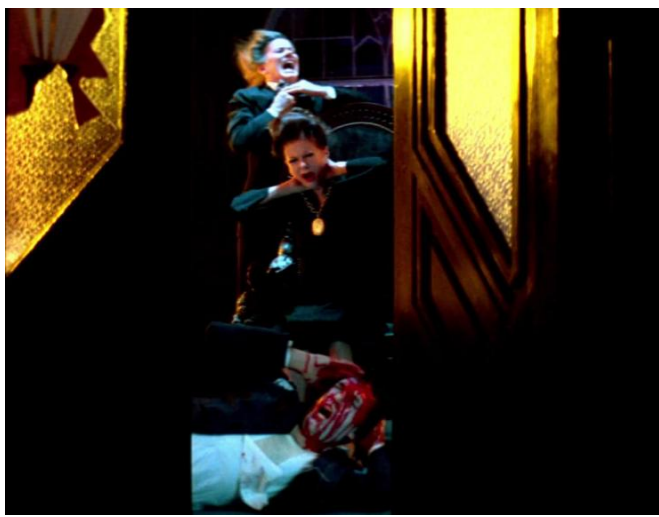
Η εξόντωση της Helena Marcos.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Α17

Η αποσύνθεση των μαγισσών.



Suspiria screenshot [Film still]. (1977). IMDb.

Παράρτημα Β: «Όπερα (1987)»

ΕΙΚΟΝΑ Β1

Η Όπερα αντικατοπτρίζεται στο μάτι του κορακιού.



Opera screenshot [Film still]. (1987). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Β2

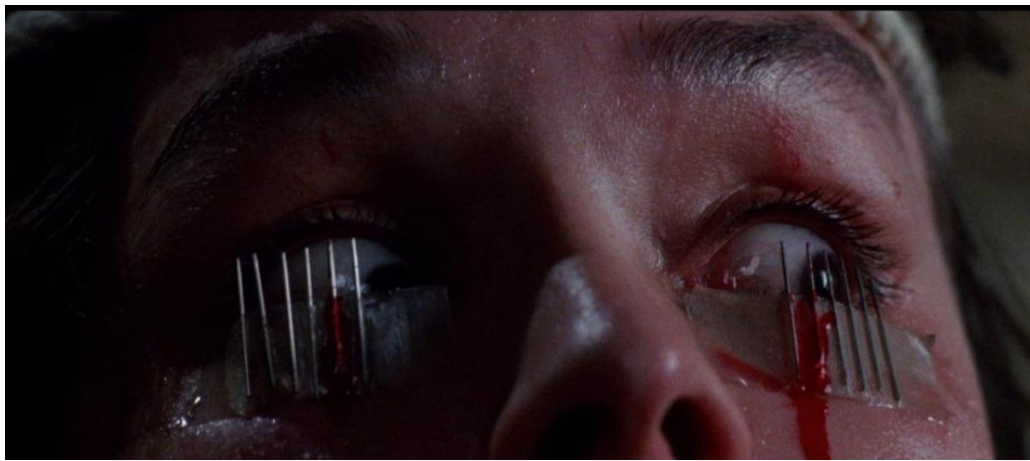
Η πρώτη συνάντηση της Betty με τον δολοφόνο Santini.



Opera screenshot [Film still]. (1987). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Β3

Κοντινό πλάνο με τις βελόνες στα μάτια της Betty.



Opera screenshot [Film still]. (1987). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Β4

Η δολοφονία της Giulia και η απόσπαση του φετιχιστικού αντικειμένου.



Opera screenshot [Film still]. (1987). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ B5

Η δολοφονία της Mira.



Opera screenshot [Film still]. (1987). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ B6

Το μυστικό του αεραγωγού.



Opera screenshot [Film still]. (1987). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ B7

Η τιμωρία του Santini από τα κοράκια της Όπερας.



Opera screenshot [Film still]. (1987). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ B8

Η Betty στα χέρια του Santini.



Opera screenshot [Film still]. (1987). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ B9

Η απελευθέρωση της Betty.



Opera screenshot [Film still]. (1987). IMDb.

Παράρτημα Γ: «*Tenebre* (1982)»

ΕΙΚΟΝΑ Γ1

Ηδολοφονία της Elsa.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ2

Ο ηλικιωμένος που παρακολουθεί τη δολοφονία της Elsa.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ3

Η ημίγυμνη Marion γίνεται αντικείμενο παρατήρησης της κάμερας.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ4

Η Tilda λίγο πριν τη δολοφονία της.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ5

Το πρόσωπο της νεκρής Tilda.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ6

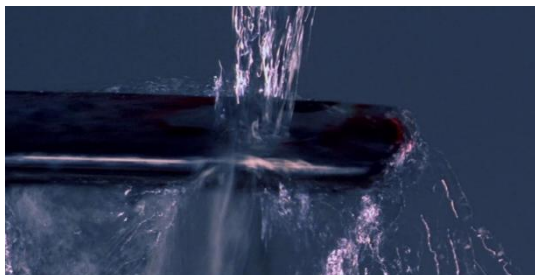
Το πρόσωπο της νεκρής Marion.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ7

Η λεπίδα του ξυραφιού κάτω από τη βρύση.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ8

Ο δολοφόνος απέναντι από τις εκδιδόμενες γυναίκες.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ9

Πανοραμικό πλάνο με τη Maria στο σπίτι του Christiano.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ10

Το κορίτσι της παραλίας.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ11

Οι κόκκινες γόβες ως εργαλείο ταπείνωσης στον νεαρό Peter.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ12

Το κορίτσι της παραλίας νεκρό.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ13

Οι κόκκινες γόβες ως δώρο στην Jane.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ14

Ο Gianni κατά τη στιγμή της δολοφονίας του.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

ΕΙΚΟΝΑ Γ15

Ο θάνατος του Peter από το γλυπτό.



Tenebre screenshot [Film still]. (1982). IMDb.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.